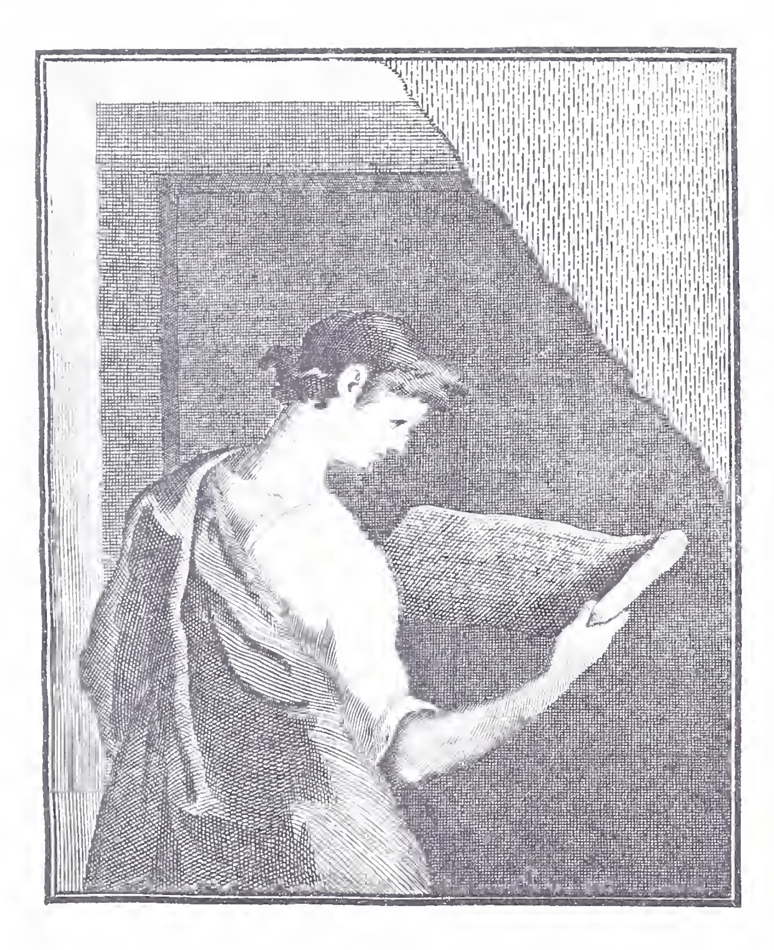




LE

STYLE LOUIS XIV

CHARLES LE BRUN

DÉCORATEUR

SES ŒUVRES, SON INFLUENCE, SES COLLABORATEURS

ET SON TEMPS

ÉDITION TIRÉE A 500 EXEMPLAIRES

PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART

E. MÉNARD ET J. AUGRY, 41, RUE DE LA VICTOIRE



PORTRAIT DE LE BRUN, PAR LARGILLIÈRE

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

LE STYLE LOUIS XIV

CHARLES LE BRUN

DÉCORATEUR

SES ŒUVRES, SON INFLUENCE, SES COLLABORATEURS
ET SON TEMPS

PAR

A. GENEVAY



PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
JULES ROUAM, ÉDITEUR
29, CITÉ D'ANTIN, 29

1886


MUSEUM

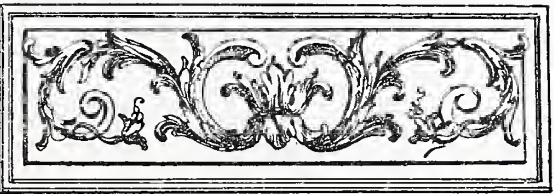
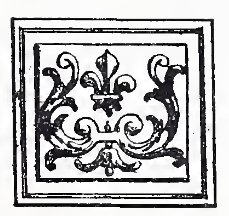
A MADAME ROGER DES GENETTES.

MADAME,

Personne mieux que vous n'a le goût, le sentiment de l'art, et ne parle des maîtres avec une plus vive admiration. Votre charmant esprit et votre plume ont toutes les élégances du grand siècle. Permettez-moi donc, MADAME, de vous dédier ce livre et daignez l'agréer comme un témoignage

De mon respectueux attachement,

A. GENEVAY.

Détail de lambris dans le grand appartement des Tuileries. — Composition de J. Berain.

LE STYLE LOUIS XIV

CHARLES LE BRUN DÉCORATEUR

SES ŒUVRES, SON INFLUENCE, SES COLLABORATEURS ET SON TEMPS

CHAPITRE PREMIER

Pourquoi cette étude sur Charles Le Brun. — Fouquet : causes de sa chute. — Les regrets du cardinal Mazarin en mourant. — Colbert protège les arts, et pourquoi ? — Les Valois. — François Ier. — Les artistes italiens en France. — Fontainebleau : Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, le Rosso, le Primatice. — Les ateliers de tapisseries. — Henri IV. — L'établissement du Louvre. — Les Gobelins. — Les vues d'Henri IV. — Comme il entend la décoration de la petite galerie du Louvre.



L'oubli a été long, mais à cette heure où l'on semble, enfin, vouloir remettre en honneur les arts décoratifs, où l'on s'en préoccupe tant au point de vue de l'art même qu'à celui de la richesse de la production nationale, il nous a paru juste, naturel, utile, de réveiller la mémoire de Charles Le Brun et de replacer au rang qui lui appartient ce peintre, le plus grand des décorateurs français. Il fut incontestablement la personnification artistique la plus haute et la plus complète de son temps, nul ne l'a mieux compris et rendu, jamais artiste ne s'est plus profondément pénétré de la majesté du maître, de sa pensée

et des grandeurs de son règne; ses œuvres ne sont qu'une perpétuelle et éclatante apothéose. Mais, par cela même, pour apprécier Le Brun, il faut le placer dans le milieu qui fut le sien, à côté du grand roi, de Mazarin, de Fouquet, de Colbert, dans la cour la plus pompeuse qui ait jamais existé, en compagnie des nobles et purs génies qui ont illustré cette époque éblouissante. Entrons donc dans l'histoire.

Le fastueux et coupable Fouquet était tombé. Avec une dissimulation qu'à son âge Louis XI possédait à peine, et qui ressemble à une trahison, un jeune prince de vingt-trois ans l'avait abattu. Sa chute fut amenée moins par ses concussions, par le poids de ses fautes et de ses vices, que par son inintelligence à comprendre le caractère et la passion dominante de son maître. Fouquet avait voulu être quelque chose par lui-même, avoir une valeur personnelle, indépendante, briller d'un éclat qui ne fût pas un reflet, et le relever encore par le prestige de la magnificence, du faste et des arts. C'était là un crime impardonnable aux yeux d'un homme dont l'orgueil surhumain touchait à la démence. S'entourer d'une cour, élever le château de Vaux[1], le remplir de chefs-d'œuvre, peupler ses jardins de statues, y faire couler des torrents d'eau[2], y donner des fêtes sans égales, des repas où, de tous les points de l'Europe, venaient s'asseoir six mille grands seigneurs et grandes dames[3]; avoir pour poètes Molière et La Fontaine, pour peintre Le Brun, plus de pensionnaires que le roi; promener ses faveurs parmi les plus belles filles de la cour, et ne pas trouver de cruelles; faire pâlir, enfin, les splendeurs royales, pour Louis XIV, c'était, de la part du Surintendant, toucher aux prérogatives de la couronne, usurper sur la majesté du trône, et mériter la hache.

Aussi se montra-t-il sans miséricorde; il descendit jusqu'à solliciter la sévérité des juges, et sa colère fut si ardente qu'elle éveilla la pitié publique en faveur de la victime. A leur éternel honneur, les lettres,

1. Vaux-le-Vicomte près Melun. Les architectes de Fouquet étaient, pour les bâtiments Le Vau, pour les jardins Le Nôtre.

2. Cent ans après la chute de Fouquet, le duc de Villars, propriétaire de Vaux, fit enlever les conduites d'eau; le plomb seul, vendu au poids, lui donna plus de 490,000 livres (argent). D'où nous concluons que lorsque l'on estime à 9 millions de livres les dépenses de Fouquet à Vaux on est loin de la vérité.

3. 17 août 1661. Ce repas prodigieux fut ordonné par le célèbre Vatel, alors maître d'hôtel du Surintendant.



PORTRAIT DE MOLIÈRE.

Rôle de César dans la tragédie de *Pompée*. — Gravure de H. Thiriat, d'après le tableau de Pierre Mignard.

que Fouquet avait encouragées, lui restèrent fidèles : Pellisson, La Fontaine, Hénault, Brébeuf, le savant Lefebvre, père de Mme Dacier, Molière, Mlle de Scudéri, Mme de Sévigné ne cachèrent ni leurs vœux ni leurs larmes. La magistrature, quoiqu'on l'eût choisie pour condamner et non pour juger, fit son devoir; la tête de Fouquet ne tomba pas sur l'échafaud. Condamné au bannissement, le Surintendant vit sa peine *commuée* en une prison perpétuelle. Admire qui voudra cette justice et la toute-puissance des pouvoirs absolus [1].

Sur les débris de la fortune de Fouquet s'éleva Colbert qui, secondant Louis XIV, après avoir incliné son esprit vers ce côté, présida, en ayant toujours soin de s'effacer, au mouvement artistique du règne comme au réveil de l'industrie. Pour apprendre à aimer et à connaître les belles choses, cet enfant de la bourgeoisie, qui eut, plus tard, la faiblesse de renier son origine, ce fils d'un petit drapier de Reims, s'était trouvé à bonne école. Attaché à la maison de Mazarin, devenu son homme de confiance, mieux que tout autre il avait pu connaître la plus ardente des passions du cardinal, celle qu'après l'or il portait aux produits de l'art; il tenait le compte de toutes les richesses amoncelées en son palais et dans sa splendide galerie, vide aujourd'hui, mais si belle encore, décorée qu'elle a été par le pinceau de Romanelli. Colbert n'ignorait pas avec quelle amère douleur il avait quitté ces trésors où s'était épuisé le génie des arts, et, certainement, de Brienne lui avait raconté la scène dont il avait été témoin, et que nous allons lui emprunter. Pour lui conserver tout ce qu'elle a de vraiment pathétique, il faut savoir que Guénaud, médecin du cardinal, l'avait prévenu qu'il ne lui restait pas plus de deux mois à vivre.

« Je me promenais, raconte le comte de Brienne, quelques jours de là, dans les appartements neufs du Palais. J'étais dans la petite galerie où l'on voyait une tapisserie toute en laine qui représentait Scipion; elle avait appartenu au maréchal Saint-André : le cardinal n'en avait pas de plus belle. Je l'entendis venir, au bruit que faisaient ses pantoufles qu'il traînait comme un homme fort languissant et qui sort d'une grande maladie. Je me cachai derrière la tapisserie, et je l'entendis qui

1. Toujours captif, Fouquet mourut en 1681. Il avait été arrêté le 5 septembre 1661.

disait : « *Il faut quitter tout cela...* » Il s'arrêtait à chaque pas, car il était faible, et se tenait tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et, jetant les yeux sur l'objet qui lui frappait la vue, il disait du plus profond de son cœur : « *Il faudra quitter tout cela !...* » et se tournant, il ajoutait : « *Et encore cela ! Que j'ai eu tant de peine à acquérir ces « choses ! Puis-je les abandonner sans regrets ?.. Je ne les verrai plus, « plus, où je vais...* »

« Je fis un grand soupir que je ne pus retenir, et il m'entendit. « *Qui est là*, dit-il, *qui est là ?* — C'est moi, Monseigneur, qui « attendais le moment de parler à Son Éminence... » Il était dans sa robe de chambre fourrée de petit-gris et avait son bonnet de nuit sur la tête; il me dit : « *Donnez-moi la main, je suis bien faible, je n'en « puis plus...* — Votre Éminence ferait bien de s'asseoir », et je voulus lui porter une chaise. « *Non*, dit-il, *je suis bien aise de me promener, « et j'ai à faire dans ma bibliothèque.* » Je lui présentai le bras et il s'appuya dessus. Il ne voulut pas que je lui parlasse d'affaires. « *Je « ne suis plus en état de les entendre; parlez-en au roi, et faites ce qu'il « voudra, j'ai bien d'autres choses en tête!* » et, revenant à sa pensée : « *Voyez, mon ami, ce beau tableau du Corrège, et encore cette* Vénus « *du Titien, et cet incomparable* Déluge *d'Antoine Carrache, car je sais « que vous aimez les tableaux et que vous vous y connaissez très bien. « Ah ! mon pauvre ami, il faut quitter tout cela... Adieu, chers tableaux « qui m'ont tant coûté et que j'ai tant aimés...* »

Quel artiste n'entendra cette voix mourante ? quel cœur n'en serait ému ? N'est-ce pas le cas de murmurer : « *Tristior morte !* »

Intendant du cardinal, dont le goût éclairé avait fait entrer dans ses collections de toutes sortes, bijoux, médailles, meubles, tapis, toiles admirables, bronzes et marbres antiques, tant de merveilles que son palais ressemblait à un musée, Colbert, auprès d'un connaisseur si délicat et si curieux, devait avoir acquis sinon la passion, du moins le sentiment de l'art. Qu'il le poussât très loin, qu'il en fût pénétré, à cet égard le doute est permis, car la froide nature de « l'homme de bronze » était peu propre aux enthousiasmes de cette espèce ; mais il avait trop de fierté dans l'esprit, trop de hauteur de vues, pour ne pas

comprendre combien les arts accroissent l'éclat, l'autorité, la richesse d'une nation, et de quelle auréole ils entourent un règne[1]. Cette auréole, cette richesse, il les voulut pour Louis XIV, pour la France, et il poursuivit la réalisation de ce dessein avec la décision rapide et tenace qui fut un des caractères de son génie. Il n'eut pas de peine à attirer dans cette voie un maître jeune, superbe, amoureux, avide de toutes les gloires, voulant avoir un palais d'or comme les Césars romains, et des victoires comme Alexandre.

Bien plus instruit que ne l'était Sully des lois économiques sur lesquelles repose la fortune d'un peuple, Colbert n'entendait point borner le travail national à la culture de la terre, il voulait donner un essor plus large à l'industrie, lui créer, lui assurer de nouveaux débouchés, hausser le mérite de ses produits, et rendre l'Europe tributaire du génie français. Pour y parvenir, il était nécessaire que ces produits fussent sans rivaux. Or, l'excellence des modèles, le goût et l'intelligence du beau, qui pouvait les donner aux consommateurs aussi bien qu'aux producteurs, sinon la culture de l'art? Il fallait donc le faire pénétrer jusque dans la plus humble des fabriques, l'encourager, l'aider dans son développement et reprendre sur des bases plus larges, plus fécondes, l'œuvre entrevue par François Ier et abandonnée, à leur grand regret, par les Valois pendant la longue tempête de nos guerres civiles.

Qu'ils aient été des princes de triste race, rien de plus vrai; que l'histoire attache à leurs noms ses malédictions et ses flétrissures, rien de plus juste; mais ne l'oublions pas, les Valois furent de grands artistes, ils ont ouvert les portes de notre pays à la Renaissance, et si grand est ce service, si beau le prestige de l'art, que, par ce côté, ils se présentent avec des droits à notre reconnaissance et parés d'une grâce particulière. L'horreur qu'ils inspirent, — nous en exceptons François Ier, malgré ses fautes, — le mépris qu'ils méritent, en tant qu'hommes et que rois, en sont amoindris, et nous sommes forcés de les remercier des chefs-d'œuvre qu'ils ont fait naître et qu'ils nous ont laissés.

1. « Ce n'était pas par sentiment que Colbert aimait les artistes et les savants, c'était comme homme d'État qu'il les protégeait, puisqu'il avait reconnu que les beaux-arts sont seuls capables de former et d'immortaliser les grands empires. » (Henri Martin, *Histoire de France*.)



ARMES DE FRANÇOIS Ier.

Médaillon de grès sculpté formant clef de voûte dans la chapelle haute du palais de Fontainebleau.

François Ier s'était vraiment épris en Italie de l'amour des belles choses ; entre ses grands coups d'épée, ses insatiables amours et ses maladroites négociations, visitant les trésors des galeries italiennes, recherchant la conversation des artistes, les traitant avec une noble familiarité, il était devenu admirateur passionné des illustres débris de l'antiquité et des productions des maîtres incomparables du temps, la fleur et la gloire de l'Italie. Il ne faisait, du reste, qu'imiter tous les princes de cette prodigieuse époque, Charles-Quint, Henri VIII, les Médicis, les Sforza, les Gonzague; et, à son retour d'au-delà des monts, il enrichit ses palais, Fontainebleau, le Louvre, Chambord, des dépouilles opimes que sa main libérale avait réunies.

Il fit plus; il voulut introduire l'art italien en France, l'y acclimater, et, avec une munificence vraiment royale, il appela auprès de lui quelques-uns des peintres, des sculpteurs, des stucateurs, qui faisaient la réputation de Florence, de Sienne et de Rome. Bientôt, à Fontainebleau, où il avait déjà réuni d'autres artistes français et flamands[1], parurent, en 1516, l'illustre Léonard de Vinci et ses deux élèves Salaï et Melzi. Après le grand Léonard, mort au château de Cloux à Amboise, vint Andrea Vannucci (Andrea del Sarto, 1518) que le roi, plus juste et plus éclairé que les princes italiens, tint en singulière estime et combla de présents. Trop heureux eût été le peintre si, oubliant sa triste femme, il n'eût pas quitté un si généreux protecteur. « En 1528, dit M. Vatout, à Fontainebleau, l'espace manquait aux projets de François Ier; en 1530 les artistes manquèrent à l'espace. » Le roi fit appel à l'Italie; Rosso, ou « maître Roux », comme nos archives l'appellent, répondit à la voix du souverain, et eut la gloire de créer véritablement l'école. Nommé peintre du roi, il avait autour de lui le Flamand Leonardo, les Français Michel Samson et Louis Dubreuil, les Italiens Niccolò

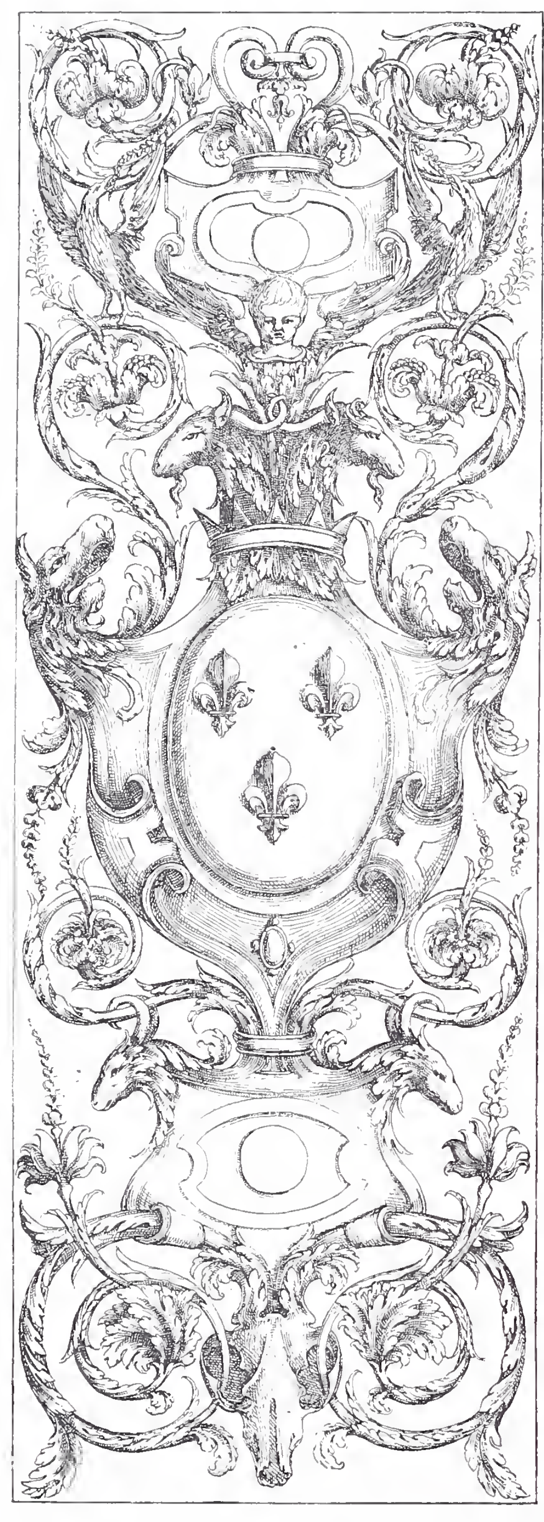
1. Ainsi que le prouve cette note prise dans « l'estat des officiers domestiques de la maison de François premier du nom » :

Peintres et gens de métiers à divers titres.

VIII en 1515. — IX en 1516. — X en 1517 et 1518. — VIII en 1519. — X en 1520. — XII en 1521. — X en 1522, 1523. — XIV en 1524, 1525. — X en 1526. — VIII en 1527. — XIII en 1528, 1529 et 1530. — XII en 1531. — XIII en 1532. — XV en 1533. — XVI en 1535, 1536, 1537, 1538, 1539. — XV en 1540. — XIV en 1541. — XIII en 1542. — XIV en 1543. — XVII en 1546.

dell' Abbate, Luca Penni, Bartolommeo Miniati, Francesco Cassianimici, Giovani Battista da Bagnacavallo, Pellegrini; les sculpteurs et stucateurs Domenico del Barbiere, Lorenzo Naldino, Paul Pontio, maître François d'Orléans, maître Simon, maître Claude de Paris, maître Laurent le Picard, et le graveur Matteo del Nasaro.

Comblé de bienfaits, menant le train d'un grand seigneur, Rosso enrichit Fontainebleau de peintures à l'huile, à la fresque, sur émail, « donna des dessins d'orfèvrerie, composa un buffet complet pour le roi, imagina une foule d'ornements, grotesques, moresques, arabesques, pour le château, jusqu'à des caparaçons pour couvrir les chevaux dans les mascarades et les fêtes ». Si l'on en croit Vasari, ce serait sur ses plans et sous sa direction qu'aurait été construite la petite galerie de Fontainebleau. Rosso était de ces grands artistes, dont la race semble perdue, qui, avec la même supériorité, ciselaient un bijou, construisaient un palais et l'ornaient de sculptures, de fresques, de stucs, d'émaux et de peintures. Ce travailleur infatigable fut troublé dans sa brillante carrière par l'arrivée, en 1532 ou 1533, de Francesco Primaticcio, élève de Jules Romain, que le marquis de Mantoue envoyait à François Ier. Les deux rivaux luttèrent avec passion jusqu'au jour où, à la suite d'une lamentable aventure, le Rosso s'étant empoisonné, la direction entière de l'école demeura aux mains du Primatice. Il la conserva pendant quatre règnes, sous François Ier, Henri II, François II, Charles IX. Son œuvre fut immense, et, pour ne parler que de Fontainebleau, il a orné la galerie d'Ulysse de cinquante-huit fresques, la voûte de quatre-vingts compositions en camaïeu, en émail; il décora la salle Saint-Louis, la chambre de la duchesse d'Étampes, la galerie du bal; il dessina encore le monument funèbre de François Ier, le tombeau de Henri II, et fit le monument destiné à renfermer le cœur de ce prince qui devait reposer dans la ville d'Orléans. De ses nombreux voyages en Italie, il rapporta les moulages des plus belles statues antiques, le Laocoon, la Vénus de Médicis, l'Apollon Pythien, qu'il fit jeter en bronze, et l'Hercule de Michel-Ange qui orna longtemps les jardins de Fontainebleau. Courtisan heureux et habile, en l'honneur de la duchesse de Valentinois, il couvrit les murs du palais des croissants de Diane avec la devise : *Donec totum impleat*



« Feuilliages Moderne faicts au Château Royal de Fontainebleau, de l'invention de l'excellent Mestre Francisque recherchée et desseignée par A. Pierretz. »

orbem, et mourut en 1570 surintendant des bâtiments de la couronne, abbé de Saint-Martin de Troyes, prieur de Brétigny, conseiller et aumônier du roi. Pour les artistes, les Valois ne se montrèrent donc point ingrats, et si nous voulons accorder un regard de pitié à leur mère, disons que la France lui dut quelques beaux ouvrages originaux, de Michel-Ange, de Raphael et du Titien. Malgré tout, le sang des Médicis parlait en elle.

Mais François I[er] ne s'était pas contenté de créer à Fontainebleau l'école dont le Rosso et le Primatice furent les inspirateurs et les maîtres, il y avait appelé des tapissiers placés sous la direction de Philbert Rabou, sieur de la Bourdaizière, surintendant des bâtiments royaux, et de Sébastien Serlio, peintre et architecte ordinaire du roi par ordonnance du 27 décembre 1541. Le Primatice exécuta beaucoup de dessins pour cet atelier, A ces ouvriers, François I[er] confia la confection des tentures et des meubles de ses résidences royales. Dans les comptes des bâtiments de 1540 à 1550 revient souvent

le nom de Claude Badouyn, peintre [1], de Charles Carmoy, de Francisque Cachenemi, de J. B. Baignequeval, peintres chargés des dessins pour ces sortes de travaux. Ces comptes donnent aussi les noms des quinze maîtres tapissiers recevant du roi la soie, la laine, l'or, l'argent, filés, etc., et payés, suivant leur talent, de 15 à 20 livres par mois; ils étaient tous sous les ordres de Salomon d'Herbaines, maître tapissier du roi [2].

Ces dépenses pour la manufacture de Fontainebleau n'empèchaient point François d'acheter des tapisseries aux manufactures de Paris et des Flandres; de ces dernières il acquit, au prix de 22,000 livres, une tenture, regardée alors comme le chef-d'œuvre des ouvriers du pays, elle représentait les *Batailles de Scipion*. Il serait cu-

1. « Au dit Badouyn paintre pour avoir vaqué à faire des patrons sur grand papier suivant certains tableaux estans en la grande galerie du dit lieu pour servir de patrons à la dite tapisserie a raison de vingt livres par mois. » (De Laborde, *la Renaissance des arts à la Cour de France.*)

2. « Salomon et Pierre d'Herbaines frères, maîtres tapissiers, ayant la garde des tapisseries du roi au château de Fontainebleau, la somme de 240 livres pour leurs gages de une année. » Pour toute l'histoire des fabriques royales de tapisseries, voir la modeste et excellente notice de M. Lacordaire.



« Feuilliages Moderne faicts au Château Royal de Fontainebleau, de l'invention de l'excellent Mestre Francisque recherchée et desseignée par A. Pierretz. »

rieux que cette tapisserie fût la même que celle derrière laquelle s'était caché de Brienne, et d'où il entendit Mazarin exhaler ses mélancoliques regrets.

Non seulement Henri II soutint l'atelier royal de Fontainebleau placé sous les ordres de Philibert de Lorme, surintendant des bâtiments royaux, mais encore il établit des tapissiers à Paris, à l'hôpital de la Trinité, et c'est de leurs mains que sortit l'*Histoire d'Artémise,* tapisserie célèbre exécutée sur les dessins de Henri Lerambert. On sait qu'Artémise l'inconsolée n'était autre que Catherine de Médicis. Ces travaux marchèrent lentement; tous les ateliers royaux, faute d'argent et de sécurité, périclitèrent sous les derniers Valois; Henri IV les rendit à la vie. Par ses ordres, des ouvriers en or et soie furent appelés d'Italie, et des tapissiers de haute lisse, sous la direction de Laurent, « excellent ouvrier », occupèrent en 1597 la maison professe des Jésuites expulsés de France. Voici ce que dit Sauval : « En 1594, un nommé Dubourg, habile ouvrier, faisait rue Saint-Antoine les *tapisseries de l'église de Saint-Méri,* d'après les dessins de Lerambert dont il était dit si grand bien que Henri IV, les ayant été voir et les ayant trouvées à son gré, résolut de rétablir à Paris les manufactures de tapisseries que les désordres des règnes précédents avaient abolies. » Lorsque les Pères rappelés reprirent possession de leurs biens, la manufacture, en 1603, s'établit dans les galeries du Louvre, protégée par un édit de 1601 qui interdisait l'entrée du royaume aux tapisseries étrangères. Ce qu'on a appelé dans la langue des économistes « le colbertisme » ne date pas, on le voit, de Colbert, mais, si loin qu'il remonte, nous ne sommes point assuré qu'il n'ait pas rendu d'immenses services à nos industries naissantes. Il est vrai que, terrible logicien, le grand ministre de Louis XIV devait pousser le système à ses extrêmes limites, non seulement interdire l'entrée du royaume aux objets manufacturés à l'étranger, mais encore envoyer aux galères les ouvriers français qui pensaient à aller porter au dehors les procédés et les perfectionnements de l'industrie nationale.

Revenons à Henri IV. L'établissement du Louvre était placé sous la haute surveillance du sieur de Fourcy, intendant des bâtiments. Le roi



FRANÇOIS Ier.

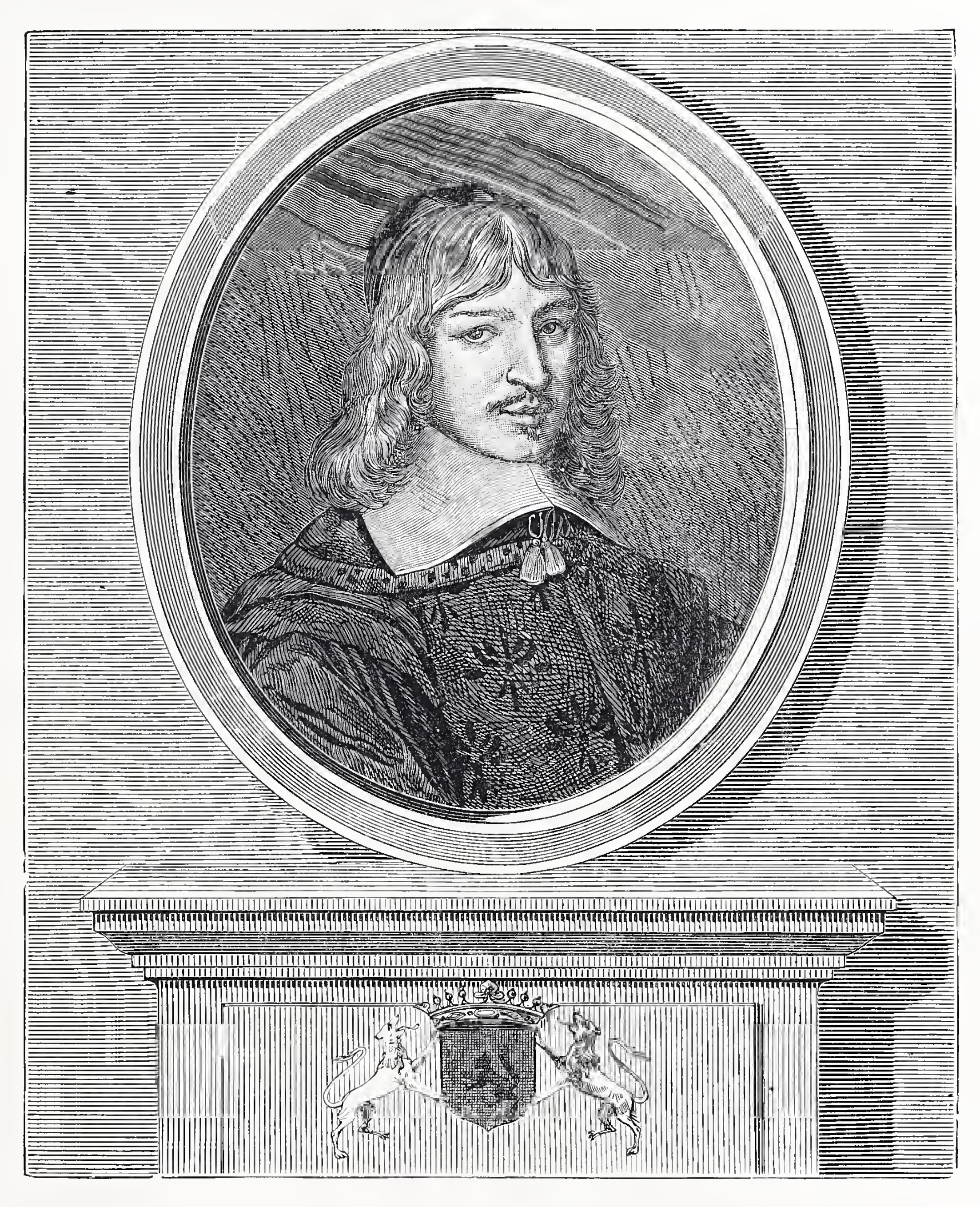
D'après le tableau du Titien. (Musée du Louvre.)

appela des Flandres deux tapissiers renommés, Marc de Comans et François de la Planche, il les anoblit et les installa dans le vieux palais des Tournelles. En 1601, il avait créé la Savonnerie où, avec le travail et les procédés des ouvriers, que dans le vieux temps on appelait les « Sarrazinois », Jean Fortier, Pierre Dupont, Simon Lourdet, fabriquèrent d'admirables tapis à la façon de Turquie et de Perse. En 1630, cet établissement fut transporté à la maison des Gobelins, célèbres tapissiers originaires de Reims, qui, dès le xve siècle, s'étaient logés au faubourg Saint-Marcel sur les bords de la Bièvre, dont les eaux, prétendait-on, se trouvaient excellentes pour les teintures.

Il peut sembler que nous aurions dû, déjà, parler des Gobelins, de Gilles, de Philibert, et de ses fils, qui acquirent une grande réputation et une grande fortune, mais, dans nos recherches et pour le but que nous poursuivons, nous n'avons en vue que les fabriques royales, l'influence de la royauté sur elles, et l'état où elles se trouvaient quand Louis XIV, Colbert et Ch. Le Brun les relevèrent. Disons seulement que lorsque les Gobelins, enrichis, anoblis, coururent la carrière des charges publiques et des honneurs, ils eurent pour très dignes successeurs les Canaye, le Hollandais Gluck qui apporta en France la teinture écarlate, dite « à la hollandaise », et qui s'associa avec Alexandre de Comans et Jans, tous deux maîtres très habiles; ce dernier était d'Oudenarde.

Maintenant, nous savons bien que nous allons blesser des idées reçues en disant que l'on a singulièrement surfait les mérites de Louis XIV en attribuant à tort, à lui le premier, l'honneur insigne d'avoir eu la pensée d'établir la supériorité artistique de la France. Cette pensée, on vient de le voir, François Ier l'avait eue, un peu confuse et un peu étroite, personnelle plus que nationale, mais Henri IV, malgré Sully, génie borné s'il en fut, eut la gloire de l'embrasser nettement. On a trop fait du Béarnais un diable-à-quatre et un vert galant, il était tout autre chose ! Écoutez plutôt l'honnête Sauval parlant de ce qui nous intéresse; la citation sera peut-être un peu longue, mais elle est topique.

« Le roi (Henri IV) s'étoit proposé d'avoir chez lui toutes sortes de manufactures et les meilleurs artisans de chaque profession tant



PORTRAIT DE FOUQUET.
Peint par Le Brun, gravé par Poilly.

pour les maintenir à Paris que pour s'en servir au besoin; il vouloit que ce fut comme une pépinière d'ouvriers qui put produire une quantité d'excellents maîtres et en remplir la France. Il pratiqua sous la galerie du Louvre divers appartements afin de les y loger, et il leur accorda, en 1608, toutes les prérogatives les plus favorables à leur industrie et au commerce qu'ils pouvoient en faire... Il avoit dans les galeries du Louvre les meilleurs sculpteurs, horlogers, parfumeurs, couteliers, graveurs en pierres précieuses, forgeurs d'épées d'acier, les plus adroits doreurs, damasquineurs, faiseurs d'instruments de mathématiques, trois tapissiers, l'un, des ouvrages du Levant, les deux autres, de haute lisse. Une colonie de sculpteurs, d'architectes, de tapissiers et d'autres semblables, occupe tout ce qu'il y a de logement au-dessous de cette galerie. Ces divers appartements avoient été destinés par Henri IV pour les artisans les plus renommés. Car le désir de ce prince étoit de loger dans le Louvre les plus grands seigneurs et les plus excellents maîtres du royaume, *afin de faire comme une alliance de l'esprit et des beaux-arts avec la noblesse et l'épée...* »

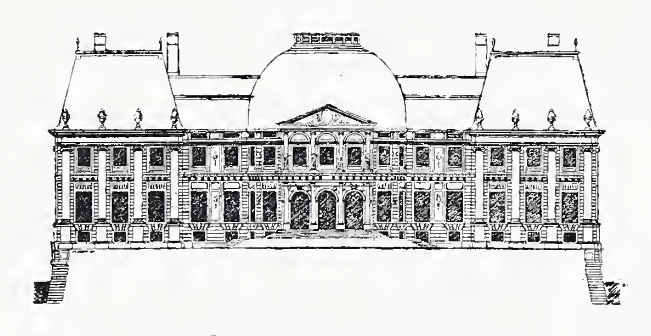
Cette dernière pensée si haute et si belle, nous en demandons pardon à leur mémoire, ni Louis XIV, ni Colbert, ne l'eurent jamais; c'était pour sa glorification personnelle que le roi voulait monopoliser les arts, et, dans une telle entreprise, Colbert, nous le craignons, ne voyait, à peu près, qu'une condition de la richesse nationale. Nous aurons bientôt à constater la conséquence de ce double point de vue dont la direction n'était point entièrement conforme aux visées beaucoup plus larges de Henri IV. Un exemple mieux que tout raisonnement fera comprendre notre pensée.

Henri IV ordonne à Bunel d'orner de peintures les parois de la petite galerie du Louvre [1]; quel programme lui donne-t-il? Vous représenterez, lui dit-il, à droite, les rois qui, depuis saint Louis jusqu'à moi, ont illustré la France, et vous grouperez autour d'eux les généraux, les savants, les magistrats intègres, les poètes, les ministres, qui ont fait

1. La voûte fut peinte par Bunel et Dubreuil; ils tirèrent leurs peintures des *Métamorphoses d'Ovide*. Quant aux portraits, Bunel et sa femme, Marie Bahuche, les exécutèrent tous, excepté celui de Marie de Médicis, qui était de Porbus. Il est aujourd'hui au Louvre. (N° 396.)

la gloire de leur règne; à gauche, vous placerez les reines avec les femmes de leur temps, célèbres par leurs grâces, leur esprit, leur beauté. — Louis XIV confie à Charles Le Brun la décoration de la grande galerie de Versailles; que lui demande-t-il ? Son apothéose, la peinture de ses propres victoires. Cette idée ne vint pas au vainqueur de Coutras, d'Arques, d'Ivry, de Fontaine-Française, et cependant ces batailles étaient personnellement pour lui plus glorieuses que ne l'étaient pour le grand roi les trophées remportés par Condé, Turenne et Vauban.

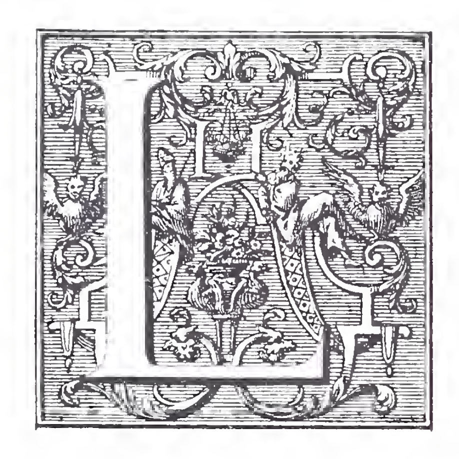
Malheureusement le Béarnais ne put exécuter ce qu'il avait conçu, il n'en eut pas le temps, et la renommée ne s'attache qu'aux choses accomplies.



CHATEAU DE VAUX,
par l'architecte Le Vau. (Façade du côté des jardins.)

CHAPITRE II

Louis XIV. — Il veut créer l'unité. — Colbert, surintendant des bâtiments royaux. — Charles Le Brun. — Ses travaux. — Les artistes dont il s'entoure. — Son style décoratif.



Le rôle, ou, si l'on aime mieux, la mission de la royauté en France a été la constitution de l'unité nationale. Pour les rois qui se sont succédé sur le trône, cette unité était moins encore une aspiration de leur orgueil qu'une nécessité imposée par le soin de leur propre sécurité. Vers ce but, avec plus ou moins d'habileté et de fortune, ils marchèrent tous ; et, après de longues luttes, ils y parvinrent définitivement sous Louis XIV qui put dire : « L'État, c'est moi ; tout ce qui existe en France, hommes et choses, m'appartient. » Louis XIV avait de son droit sans limites, de cette condition de son pouvoir, une conviction presque naïve à force d'être profonde, et, sauf quelques rares exceptions, bien peu d'esprits, recherchant l'origine des choses, discutaient alors ces formules de la toute-puissance. Le peuple les acceptait comme d'essence divine, il n'osait se plaindre, l'Église lui ayant enseigné que la douleur est sainte.

Cette unité que le roi établit si imposante, si forte, dans l'ordre politique, dans la vie sociale, il voulut la retrouver dans le monde de la pensée et de ses manifestations ; après avoir brisé toutes les résistances, enrégimenté noblesse et justice, il voulut embrigader les arts et les artistes, les tenir dans sa main comme il tenait le reste. Quel sort plus noble ceux-ci pouvaient-ils rêver, que d'orner, de fêter sa gloire, que de vivre de ses bienfaits relevés par des paroles heureuses ? Cette conception ne manquait assurément point de grandeur, mais on ne saurait faire un rare mérite à Louis de l'avoir eue ; elle était la consé-

quence logique et forcée de la royauté telle qu'il la comprenait, telle qu'il l'exerçait ; l'absolu devant tout embrasser, tout contenir, sous peine de n'être rien. Louis XIV le jugeait bien ainsi, la révocation de l'édit de Nantes en est un éloquent et douloureux témoignage. Dieu, disent les saints livres, fit l'homme à son image ; le grand roi voulut modeler la France sur la sienne.

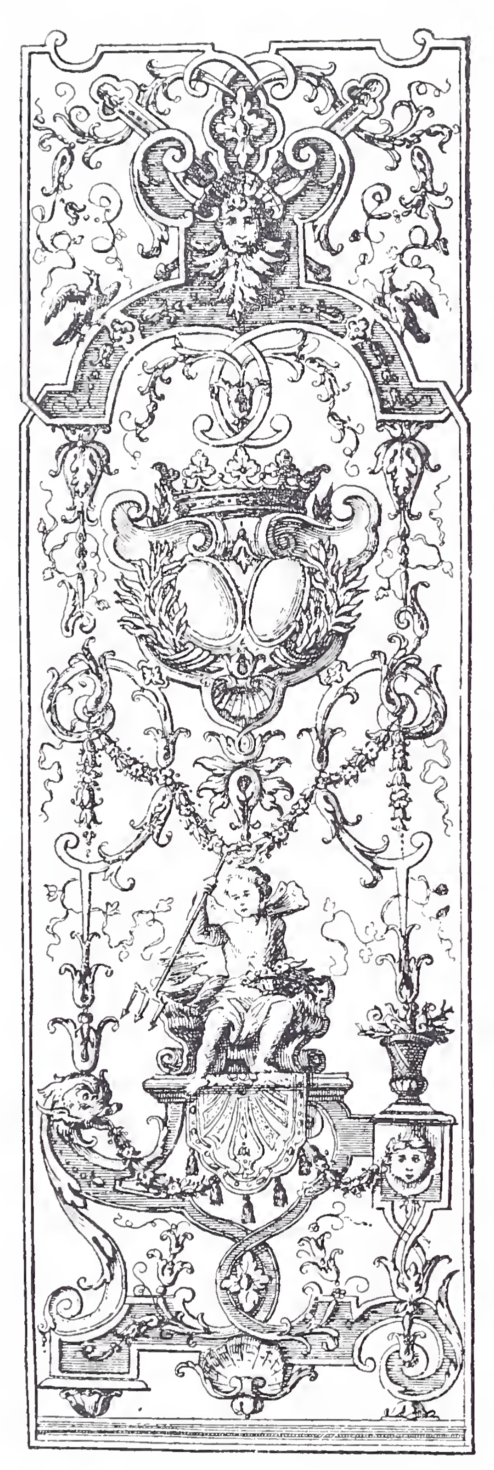
Avec une sincérité parfaite, le Roi-Soleil croyait que ses rayons avaient suffi à faire éclore le génie de Colbert, de Turenne, de Condé, de Vauban ; il en était si persuadé que, plus tard, il prit pour principal ministre un honnête homme, excellent joueur de billard, et des courtisans pour généraux de ses armées. Cette infatuation nous coûta cher. Il fut moins hardi lorsqu'il s'agit d'art, il confessa, qu'en fait de vers, Boileau s'y entendait mieux que lui, et il daigna reconnaître qu'il fallait un homme de métier pour conduire la phalange des peintres, des sculpteurs, des décorateurs en toutes choses, qu'il allait mettre en mouvement. Mais il prétendit les inspirer, rester le juge suprême de tous les ouvrages entrepris sous son règne. Depuis le premier jusqu'au dernier, il voulut les frapper, les estampiller de son empreinte,

« Être d'un siècle entier la pensée et la vie » ;

et il y réussit.

« A la fin de l'année 1662, dit Ch. Perrault, ayant prévu ou sachant que le roi le créerait surintendant des bâtiments royaux, M. Colbert commença à se préparer à la fonction de cette charge. » Il travailla, appela près de lui les hommes les plus capables de l'éclairer, et, « au 1er janvier 1664 », continue notre auteur, « M. Colbert fut fait surintendant des bâtiments du roi, ou, du moins, nous commençâmes à lui en faire compliment. » Il avait, en effet, par ordre de Sa Majesté, acheté du sieur Ratabon cette charge exercée par lui sans grand éclat.

Mais à Louis et à Colbert il fallait un artiste maître, un chef d'école ; pour les desseins qu'ils méditaient, il fallait qu'il remplît des conditions nombreuses et diverses ; qu'il possédât dans toutes les parties de l'art des connaissances spéciales, une main ferme, une autorité morale suffisante pour imposer sa direction tout en subissant celle du roi. Qui

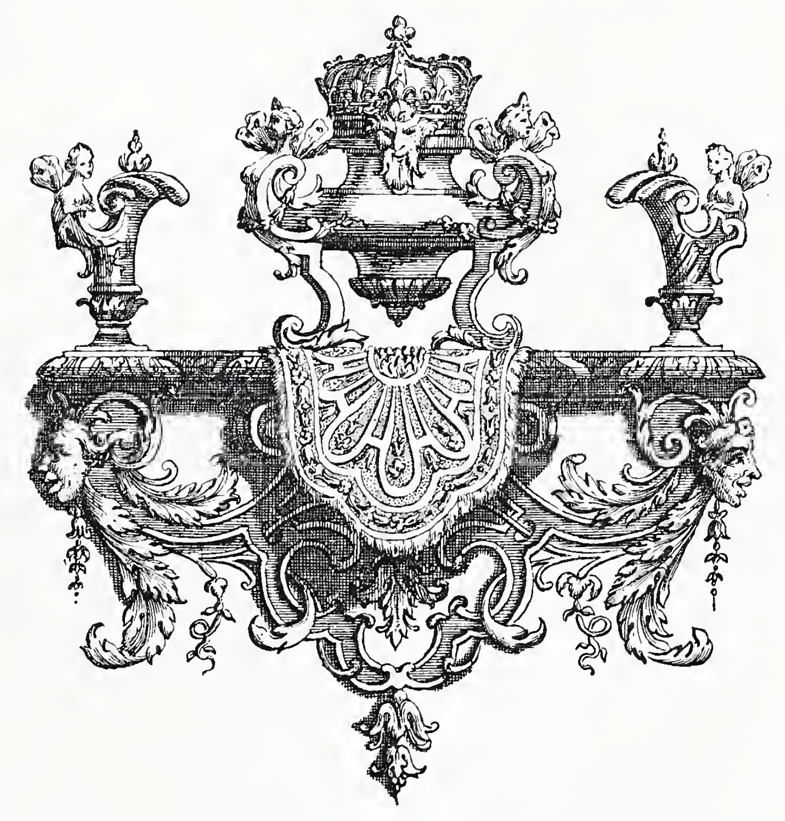


PANNEAU COMPOSÉ PAR J. BERAIN.

choisir? Vouet (1649) et Le Sueur (1655) étaient morts; Poussin, dégoûté de Paris et surtout de la cour, achevait philosophiquement, à Rome, sa longue et glorieuse carrière; le caractère indépendant et rude de Puget, encore peu connu, ne permettait pas de penser à lui; l'architecte Le Vau voyait son talent fort discuté; le grave Philippe de Champaigne, âgé de soixante ans, avait le génie trop austère pour les magnificences que l'on rêvait; il ne restait donc qu'un homme, Charles Le Brun; et par bonne fortune, cet homme, « d'une activité et d'une ambition dévorantes », souple et courtisan en face du maître, fier avec ses égaux, hautain avec le reste, entendait l'art comme Louis XIV le voulait. Le pinceau à la main, inférieur à Philippe de Champaigne, à Le Sueur, mais habile à composer les grandes machines, pompeux et théâtral, il s'était fait une réputation bruyante, et l'on n'était que juste en louant la richesse et l'inépuisable fécondité de sa rapide imagination. Louis l'aimait, quoiqu'il eût à ses yeux, et plus encore à ceux de Colbert, une certaine tache: pensionnaire de Fouquet qui, outre le prix de ses œuvres, lui donnait 12,000 livres par an, il avait été l'ordonnateur de ses fêtes, le décorateur de Vaux [1], d'un

1. L'*Apothéose d'Hercule*, à Vaux, avait été composée et peinte par Le Brun, ainsi que le *Sommeil*

autre château encore du Surintendant, Saint-Mandé, et il avait fait merveille ; mais cela même, ne pouvait-on pas le considérer simplement comme un titre attestant ses rares capacités? Donc on passa outre. On lui donna les arts à gouverner, et pendant un quart de siècle, avec une vigueur et une activité qu'il serait ridicule de nier, il exerça ce grand empire.



COMPOSITION DE J. BERAIN.

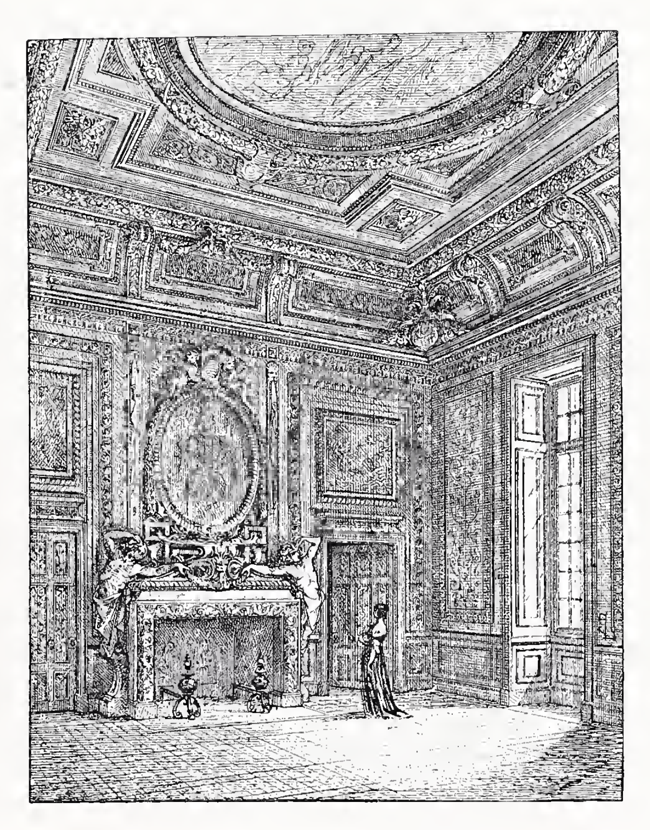
Son travail fut immense ainsi que l'attestent encore aujourd'hui les vingt-six tableaux et les deux mille et tant de dessins de notre Musée, Vaux, le Louvre, les Gobelins, nos églises, Versailles, Saint-Cloud, — hélas ! — Sceaux, dont il nous reste les plans et les dessins, et les ouvrages des artistes en tout genre qui travaillèrent sous

et les Songes, le *Secret* et les *Muses*. A Saint-Mandé, il avait peint un salon « où paroit le *Soleil levant, précédé de l'Aurore, mettant la Nuit en fuite* ». Il est curieux de noter, dans les documents de l'époque, avec quelle sorte de tremblement peintres et écrivains, après la chute de Fouquet, touchent à Vaux. On craint ce froncement de front dont Saint-Simon a parlé.

ses ordres, souvent sur ses cartons et ses croquis. Depuis les meubles, les tentures du roi, les ferrures de ses grilles et de ses portes, les plats et les salières de sa table, les balustres en argent, jusqu'aux colonnades de ses palais, jusqu'aux grottes de ses jardins, aux décors de ses fêtes, rien ne se fit que Le Brun ne l'eût inspiré, dessiné, ou corrigé. Ce n'était pas un homme si ordinaire que certains le prétendent à cette heure, que le maître dont des artistes comme Girardon, le sculpteur du divin *Amour tendant son arc,* Coysevox, les deux Marsy, Van der Meulen, les bronziers Keller, Edelinck, Audran, Sébastien Le Clerc, Baptiste, Bauduin, Coypel, Pieter Boel, J. Courtois, Boulle, Le Pautre, Berain, Ouasse, les Villiers, les Testelin, les Loir, Duteil, Warin de l'hôtel des Monnaies, Perrault de la Colonnade du Louvre, et tant d'autres dont les noms reviendront sous notre plume, acceptèrent la haute domination. Quelques-uns, il est vrai, Mignard, Dufresny, le grand Puget, résistèrent à cette absorption, mais, par leur petit nombre, ils montrent que tout se mouvait dans la sphère d'action de Le Brun et gravitait autour de lui. Ainsi il créa cette unité un peu froide, riche et solennelle, que l'on appelle le style Louis XIV, qui n'est, après tout, que celui du peintre, style approprié à la figure comme aux goûts magnifiques du grand roi. Cette appropriation est si parfaite qu'il s'y enchâsse comme un diamant dans sa sertissure. Au milieu des ors savants, des peintures allégoriques, des ornements et des décors de Le Brun, et là, seulement, on sent qu'il est à sa place, il vit, il se meut, il se promène, traînant la cour après lui, il trône en Roy-Soleil, il rayonne sur le fond qui convient à sa majesté. Peut-on se le figurer dans un salon Watteau, ou dans un cabinet des Percier et Fontaine ? car il faut bien noter ceci, c'est pour lui, pour lui uniquement, pour le plus grand honneur de sa personne et de sa royauté, que Louis veut et entend que l'on travaille. Aussi jamais l'art ne fut-il plus officiel. En feuilletant les gravures de cette époque, — cette vue fait sourire, — il n'est pas rare de rencontrer la chevelure arrangée, la célèbre perruque, sur la tête des héros antiques, des saints, et presque sur le front de Dieu le père [1].

1. Voir le *Jesus amabilis* et autres.

En 1661, Le Brun la possédait déjà pleine et entière cette confiance, lorsque vint à brûler la petite galerie du Louvre, commencée sous Charles IX, terminée sous Henri IV, ornée, comme nous l'avons dit, de portraits et de peintures de Dubruel, de Bunel et de Porbus.



UN SALON SOUS ANNE D'AUTRICHE,
d'après un dessin de Viollet-le-Duc.

CHAPITRE III

Charles Le Brun. — Son origine. — Erreur de M[me] Charles Le Brun. — Le chancelier Séguier. — Charles Le Brun, envoyé à Rome, rencontre Poussin. — Son séjour dans cette ville. — Une lettre de Le Brun au chancelier Séguier. — Le Brun était parti pour Rome avec le titre de peintre du roi. — Son retour à Paris. — Création de l'Académie de peinture et de sculpture dont il est le vrai fondateur. — Cette fondation lui donne sur les artistes la domination qu'il exerce.



Mais avant de poursuivre, et quoique nous ne songions pas à écrire la biographie de Le Brun, à l'apprécier comme peintre, il est nécessaire de faire connaître ce qu'était Le Brun et d'où il sortit.

Son père, Nicolas Le Brun, maître et fils de maître — ils n'ont ni l'un ni l'autre laissé trace de leur talent, — avait épousé Julienne de Bé, fille d'un maître écrivain, il habitait alors rue Saint-Martin. De ce mariage naquirent huit enfants : Nicolas, Marie, *Charles,* Étienne, Madeleine, Gabriel, et deux filles encore, Claude et Philippe, baptisés les quatre premiers à l'église Saint-Nicolas du Chardonnet, les autres à Saint-Séverin. M. Jal a retrouvé tous ces actes de baptême.

Il est assez singulier que sur le monument que la veuve du célèbre artiste commanda à Coysevox et éleva à la mémoire de son mari dans la chapelle Saint-Charles de l'église Saint-Nicolas du Chardonnet, elle ait fait graver que Charles Le Brun était né à Paris le 22 mars 1619, car c'est une erreur. Le grand peintre de Louis XIV vint au monde le 24 février 1619.

De très bonne heure il montra de rares dispositions ; le chancelier Séguier découvrit par hasard le jeune prodige, s'y attacha, le soutint généreusement, le fit entrer dans l'atelier de Vouet et l'envoya à Rome avec une assez large pension. Ce voyage eut lieu en 1642, et, comme Le Brun était né sous une étoile heureuse, il eut la bonne fortune de



NICOLAS POUSSIN.

D'après une gravure de J. Pesncz.

rencontrer en route Poussin qui, dégoûté des misérables rivalités soulevées au Louvre par son génie, rentrait dans sa chère ville papale. Le jeune élève plut au maître, qui le connaissait déjà de réputation et par une au moins de ses œuvres. Ayant vu un tableau peint par l'enfant âgé de quatorze ans, *Hercule assommant les chevaux de Diomède,* il prédit que ce précoce génie deviendrait célèbre. Ils voyagèrent de compagnie et, arrivé à Rome, Le Brun trouva tout facile, grâce à la haute et bienveillante protection qu'il venait de conquérir si heureusement. Le sage Poussin l'honorait de son estime, en parlait comme d'un artiste de bel avenir; cela suffit pour lui ouvrir toutes les portes. Il se montra, du reste, tout à fait digne de ce noble patronage, et son incontestable talent, rehaussé par l'éclat de la jeunesse, eut bientôt de nombreux admirateurs. Nous reviendrons plus tard sur cette période de sa vie, mais, pour l'intelligence de ce qui va suivre, ce qu'il nous importe de fixer, c'est l'époque de son retour à Paris.

Trompé par Charles Blanc (*Histoire des peintres*), qui l'avait été lui-même par de nombreux biographes, nous avons écrit à tort [1] que Le Brun était resté six ans à Rome et, par conséquent, étant parti en 1642, date certaine, qu'il serait revenu à Paris en 1648. C'était de notre part une erreur très grave, car elle rendait impossible le rôle que nous allons lui voir jouer dans la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Nous sommes sûrs à cette heure, par suite des découvertes de M. Jal, que le peintre se trouvait à Paris dès les premiers mois de 1646, car il tenait le 7 août de cette année sur les fonts baptismaux un enfant de son frère aîné Nicolas et, plus tard, le 16 août 1647, un autre enfant de Mariette. Bien plus, c'est le 26 février 1647 qu'il épousa Susanne Butay, fille de Robert Butay, artiste jouissant alors d'une certaine réputation. Enfin, nous possédons une lettre de la main de Charles Le Brun, datée de Rome le 17 octobre 1644 et adressée à son bienfaiteur, qui prouve que jamais ce dernier n'eut l'intention d'entretenir six ans son protégé dans la ville qui était alors considérée comme la capitale des arts. Voici en effet ce qu'écrivait le jeune peintre; nous gardons son orthographe :

1. Voir *l'Art*, 5e année, tome Ier, page 137.



LE PARNASSE.

D'après le tableau de Nicolas Poussin.

« Monseigneur, j'ai reçu l'argent qu'il a plu à Vostre Grandeur de menuoier et en même temps ay apris de mon père les ordres qu'elle désire que je tienne à scavoir que je demeure encore icy deux années. Ce sera avec joye que j'accompliré ses volontés puisque je n'ai d'autre desseing que de luy obéir, mon père m'a ecrit aussi que vous dessirez que je fasse des tableaux pour vostre gallerie, c'est là, monseigneur, me combler de trop de grâce de daigner mettre mes ouvrages au rang de celles des plus habiles gens et de qui je ne mérite pas la comparaison, mais puisqu'il plaît ainsy à Votre Grandeur je memployeré tous mes efforts à me surpasser moy-même pour essaier à lui donner quelque petite satisfaction ou au moins luy tesmoigner l'enuie que j'en ay. » Etc., etc.

Cette lettre, que nous ne voulons point citer tout entière, nous fournit encore un renseignement intéressant. On a écrit que le chancelier, ayant surpris Charles Le Brun dessinant dans un jardin, avait été frappé de son précoce génie ; d'autres ont conté que cette rencontre avait eu lieu dans l'hôtel Séguier où son père qui y travaillait aurait amené son enfant. Nous ne savons ce qu'il y a de vrai dans ces historiettes, mais nous voyons, dans la lettre précitée, Ch. Le Brun solliciter en faveur d'un sieur Beauvallon ; il demande que le chancelier lui permette d'exercer la charge d'avocat au Conseil. L'humble solliciteur s'excuse de tant oser, en disant : « Ce fust le dit sieur Beauuallon qui me fit cet honneur de me présenter à Vostre Grandeur. » Nous serions donc assez disposé à croire que Séguier, grand ami des arts et des artistes, ayant eu connaissance du génie de l'enfant, désira le voir, et nous savons que le sieur Beauvallon, connu de Séguier et probablement ami de la famille Le Brun, se chargea de le lui présenter. Ce qui est, comme nous l'avons dit, très certain, c'est le zèle que le puissant protecteur apporta à surveiller les travaux de Charles, qui n'avait que onze ans lorsqu'il le fit admettre dans l'atelier de Vouet, où il ne tarda pas à aider son maître dans ses nombreux travaux. Nous devons signaler un fait que je crois unique dans l'histoire de la peinture en France ; quand Le Brun partit en 1642 pour Rome, il avait déjà, âgé de vingt-trois ans, le brevet de peintre du roi. Ce brevet

était même d'une date fort antérieure; on en trouve la preuve dans les registres de Saint-Hippolyte : Le Brun tient sur les fonts baptismaux — jamais personne n'eut tant de filleuls que lui — un enfant d'Edme Levoile, le 26 juin 1638, et il ajoute à sa signature: « peintre du roy ».

D'après tout ce que nous venons de dire, il est facile de comprendre quel accueil Le Brun reçut à son retour de Rome. Sa première visite fut pour le chancelier, à qui il remit un volume contenant soixante-cinq dessins d'après les antiques qu'il avait copiés au Vatican et dans les galeries romaines. Ce précieux recueil, que nous possédons encore, est précédé d'une lettre dédicatoire. Dès que Le Brun fut rentré à Paris, les commandes de travaux affluèrent. L'hôtel Lambert le réclama, la reine régente l'appela pour réparer un désastre causé par un incendie à la petite galerie du Louvre.

Mais, avant de suivre le peintre dans ses nouveaux travaux, il faut que nous parlions d'un événement qui eut, selon nous, une influence capitale sur sa brillante carrière. Quand on l'étudie, on est moins étonné de la continuité de la faveur dont Le Brun jouit auprès du maître, si rare qu'elle soit, que de la rapidité et de la solidité avec lesquelles Le Brun établit sa suprématie sur les arts et sur les artistes, dont quelques-uns, Le Sueur par exemple, étaient certainement ses égaux ou pouvaient y prétendre, le pinceau à la main. Sans doute, il revenait de Rome avec une réputation déjà faite ; dès ce retour il avait eu la bonne fortune de conquérir la faveur de Fouquet, de Colbert, de Mazarin, de la régente et du roi, mais ce bonheur suffit-il pour expliquer comment tous ses rivaux, sauf trois ou quatre, parmi lesquels les plus remarquables étaient le vieux Vouet et Mignard, avaient d'emblée consenti à accepter sa direction et son commandement ? En général, l'âme des artistes, sur ce terrain-là, n'a pas de si facile composition. C'était d'autant plus étrange que le jeune Le Brun, comme Louis David à la fin du siècle dernier, ne pouvait prétendre au rôle de novateur et de chef d'école. En cherchant l'explication de ce problème, nous sommes arrivé à croire que sa position prépondérante, si rapidement conquise, tient à un fait dont on n'a point assez senti l'influence.

Ce fait fut la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture dont Le Brun a été en réalité le fondateur ; c'est sa volonté tenace, son activité, qui triomphèrent de la vieille Maîtrise, et c'est par ce service plus que par ses incontestables talents qu'il groupa de prime abord autour de lui ses camarades et qu'il les domina.

L'institution nouvelle — l'Académie — fut-elle heureuse ? Tous ceux qui ont un peu étudié son histoire ne sauraient l'admettre. Mais, si nous nous plaçons à l'époque de Ch. Le Brun, il est impossible de nier que le renversement de la Maîtrise ne fût un immense soulagement pour les artistes, un véritable progrès. Nous savons que l'on pourra dire qu'il suffisait de briser le privilège des maîtres de l'ancienne corporation sans la remplacer par une autre qui devait devenir aussi étroite et aussi despotique. Cela est vrai, et peu d'hommes de notre siècle seront tentés de le nier; mais, sous Louis XIV, les idées d'émancipation et de liberté n'étaient point à l'ordre du jour, leur heure n'avait pas sonné. Tout penchait au contraire vers la centralisation exagérée, vers un abaissement des caractères décoré du nom d'ordre et de discipline. Les stériles orages de la Fronde avaient lassé la France, le roi et Colbert ne songeaient qu'à établir dans le royaume tout entier la domination absolue et sans contrôle. Ils voulaient que tout fût classé par catégories et tenir dans leurs mains l'agriculture, l'industrie, le commerce et certainement les arts, la littérature, plus que le reste, parce que le prince et son ministre étaient trop intelligents pour ne pas comprendre la prise qu'ils avaient sur les esprits et par là sur la paix publique.

Mais, dans ce dessein, pourquoi ne pas conserver l'antique Maîtrise ? Pourquoi ? parce que la grossièreté de ses mœurs faisait tache au milieu d'une société policée jusqu'au raffinement ; parce que sa basse et cupide tyrannie était devenue intolérable, honteuse pour ceux qui s'y soumettaient ; parce que ceux qui gardaient le respect d'eux-mêmes et de l'art ne pouvaient rester confondus dans une tourbe d'hommes qui n'avaient pour la plupart d'artistes que le nom.

Et comment en eût-il été autrement ? Il était bien loin le temps où, librement unis, de nobles et modestes tailleurs de pierre, sous la direc-



PORTIÈRE AUX ARMES DE FOUQUET, AVEC SA DEVISE.

tion d'un maître accepté par eux, entreprenaient l'édification de ces merveilleux édifices qui couvrent la France depuis notre chère Alsace jusqu'aux Pyrénées, œuvres d'un génie que précisément le siècle de Louis XIV méconnaît, et qui, tout mutilés qu'ils aient été, sont encore l'enchantement de nos yeux et l'objet de notre respectueuse admiration. Qu'étaient devenues ces glorieuses corporations qui les avaient élevés? Pour être maître maintenant il n'était pas nécessaire de savoir tenir un pinceau, un maillet; on le devenait parce que l'on était fils de maître ou parce que l'on avait épousé sa veuve ou sa fille. La maîtrise était un fief héréditaire où, à côté de quelques artistes véritables, venaient s'asseoir le badigeonneur, le doreur, l'ignorant sculpteur capable tout au plus de dégrossir un morceau de bois. Et ces gens possédaient seuls le droit d'enseigner, d'avoir des apprentis, des compagnons qu'ils faisaient, pendant plusieurs années, travailler à leur profit. Tout maître, sur ce point le règlement était inflexible, devait avoir sa boutique et son enseigne. D'après l'ordonnance de 1622, les maîtres seuls pouvaient faire vendre des tableaux à Paris.

Défense de faire venir des tableaux des Flandres.

Défense aux sergents-priseurs de vendre des tableaux à la criée.

Défense aux fripiers, aux merciers, aux parfumeurs, de vendre, sous quelque prétexte que ce fût, un objet peint ou sculpté.

Autorisation donnée à la corporation de faire saisir chez l'artiste non maître toute toile ou tout morceau de pierre ou de marbre.

Voilà quelques articles du code de la Maîtrise des peintres et des sculpteurs. Du reste, les autres métiers n'étaient pas mieux traités; et dire qu'il y a des personnes qui nous vantent les douceurs du bon vieux temps !

Pour pouvoir travailler en dehors de cette odieuse corporation, riche, toujours banquetant et faisant ripailles, aux artistes il ne restait qu'un seul moyen, se faire valet de chambre, tapissier, argentier ou quelque chose de semblable dans la maison du Roi, de sa famille ou de quelques grands seigneurs; alors, domestiques attitrés, ils recevaient un brevet qui leur permettait de peindre, de sculpter pour leur maître; ils échappaient ainsi à la tyrannie de la Maîtrise.

Ces « brevetaires », comme on les nommait, firent le désespoir de la corporation; elle les attaqua en 1646 par-devant le Parlement, elle les somma à avoir à présenter leur brevet aux jurés-maîtres. Elle ne reconnaissait qu'au roi et à la reine le droit d'en délivrer et prétendait en limiter le nombre, avec expresse défense auxdits brevetaires de travailler pour les particuliers et les églises, sous peine de 600 livres d'amende. Le Parlement, alors en opposition ouverte avec le pouvoir royal, admit ces inqualifiables prétentions et aussitôt les jurés-maîtres firent signifier cet arrêt (août 1647) à tous les artistes à brevet au Louvre, dans les châteaux royaux où ils habitaient, avec sommation d'avoir à produire leurs brevets « pour être examinés ».

« Ils ne firent qu'une exception, dit M. Vitet[1], il y eut un privilégié chez qui leur huissier ne vint pas. C'était un peintre de vingt-huit ans, récemment revenu de Rome et travaillant alors au Louvre par ordre de la reine. Ce peintre était Charles Le Brun. D'où vient que les jurés lui faisaient cette grâce? Cherchaient-ils à le ménager, redoutaient-ils, comme on le suppose, sa naissante faveur et son crédit déjà puissant, ou bien n'était-ce, comme ils le prétendaient, qu'un échange, un retour de politesse à propos d'un présent que ce jeune homme leur avait fait ?

« Il était vrai qu'avant d'aller à Rome, Le Brun leur avait donné pour la chapelle de la confrérie, sise en l'église de Saint-Sulpice de la rue Saint-Denis, un tableau de sa main [2]. Il ne faut pas s'en étonner. Le Brun était fils de maître, la Maîtrise avait été pour lui presque une famille, et comme, à peine enfant, il avait fait preuve de merveilleuses facultés, comme on l'avait vu dessiner, peindre, composer avant qu'il eût treize ans, aux applaudissements de la cour, du chancelier et même du cardinal Mazarin, on comprend quelle joie c'eût été pour la communauté si ce prodige eût voulu n'en pas sortir. On l'entoura de prévenances, on l'accabla d'adulations; ce fut en vain. Le jeune

1. *L'Académie royale de peinture et de sculpture.*

2. C'était « un saint Jean l'Évangéliste que les bourreaux s'apprêtent à jeter dans l'huile bouillante à Rome, près de la Porte Latine; mais en faisant ce don il leur déclara que ce n'était point à titre d'association ». Lépicié. — Nous craignons bien que cette déclaration n'ait jamais été faite, et qu'elle ne soit venue qu'après coup.

homme avait son parti pris, il fallait à son ambition un théâtre un peu moins modeste que la boutique de son père. »

Le Brun devint le chef de la résistance ; tous les artistes « ayant quelque sentiment de leur dignité, indignés de la prétention des maîtres, se serrèrent autour de lui et lui confièrent, pour ainsi dire, leur cause ».

Trop intelligent pour tomber dans une telle faute, il se garda bien d'entrer en discussion avec la Maîtrise ou de s'adresser au Parlement ; il choisit une voie plus rapide et plus haute. Il s'adressa à un amateur des arts, M. Martin de Charmois, conseiller d'État, qu'il avait connu à Rome. Il lui proposa et lui fit agréer la pensée d'établir à Paris une académie sur le modèle à peu près de celle de la Ville éternelle, il lui en présenta le plan, le mit en rapport avec quelques artistes dans le complot et échauffa son zèle. M. de Charmois gagna sous main quelques-uns de ses collègues du Conseil, et brusquement, le 20 janvier 1648, proposa au Conseil l'établissement de l'*Académie royale de peinture et de sculpture*. La proposition passa tout d'une voix, et défense fut faite de troubler les académiciens sous peine de 2,000 livres d'amende. L'arrêt du Conseil fut sans retard signifié aux maîtres consternés.

Les académiciens se réunirent dans l'hôtel de M. de Charmois ; le jour de leur première réunion, le 1er février, prirent séance MM. Ch. Le Brun, Errard, Sébastien Bourdon, de la Hyre, le sculpteur Sarrazin, Corneille père, Perrier, Beaubrun, Le Sueur, d'Egmont, Van Opstal, sculpteur, Guillain, sculpteur, de Guernier, Van Mol, Ferdinand père, de Boullongne (Louis), Mauperché, Hans, Van Brughen, Testelin aîné, Gosuin, Pinagier, Bernard, de Sève aîné, P. de Champaigne, Testelin jeune, Van Platen Berg. Quelques jours après venaient siéger les trois Le Nain, le sculpteur Guérin, Le Bicheur, Baptiste le Romain.

Les douze premiers académiciens de cette liste, tirés au sort, furent, sous le nom d'*anciens*, chargés de l'administration de la nouvelle société qui ouvrit immédiatement des cours. « Le Brun, dont le nom, par un hasard presque clairvoyant, dit M. Vitet, était sorti le premier de l'urne, fit le soir même (1er février 1648) l'ouverture des exercices

publics devant un concours extraordinaire de personnes de qualité, d'artistes et de curieux. »

Nous n'avons nullement l'intention de raconter ici la longue lutte qui s'engagea entre la Maîtrise et l'Académie, elle dura jusqu'à l'ordonnance de janvier 1655, enregistrée au Parlement le 23 juin de la même année, qui mit en déroute les maîtres. Par un nouveau règlement qui modifia celui de 1648, une faible subvention fut donnée à l'Académie, un logement promis ; le directeur et les professeurs obtinrent les mêmes prérogatives honorifiques que les membres de l'Académie française. Que ne s'est-on arrêté là ! Mais malheureusement il était dit que l'Académie de peinture et de sculpture aurait seule le droit d'enseigner et de poser le modèle vivant ; on lui livrait ainsi exclusivement l'avenir de l'art ; solution déplorable !

Il n'en restait pas moins le service rendu par Le Brun à ses confrères, et il était immense ; il les avait débarrassés de ridicules servitudes qui abaissaient la dignité professionnelle et portaient atteinte au respect qu'ils se devaient à eux-mêmes ; il n'était plus besoin de boutique, d'enseigne à la porte, de domesticité chez les grands pour travailler en liberté, et le commerce des objets d'art se trouvait affranchi. On comprend quelle gratitude Le Brun dut trouver dans le cœur de ses camarades, et avec quelle facilité ils acceptèrent sa direction et le reconnurent pour chef. Ses talents incontestables, sa fécondité, son activité prodigieuse, la faveur du roi dont il flattait l'orgueil, firent le reste.

Mais, pour en revenir à l'Académie de peinture et de sculpture, le rôle que Le Brun joua dans sa création explique, à notre sens, en partie du moins, pourquoi de si bonne heure il fut à la tête de l'école française, comment il put imposer son goût à tant d'hommes supérieurs et créer ce style qui lui appartient bien en propre et que l'on a décoré du titre de style Louis XIV. Partout admiré, adopté, souvent imité par des mains maladroites, il se répandit sur toute l'Europe. Chez nous, les élégances un peu minaudières de la Régence, les Pompadours en altérèrent d'abord le caractère, le supplantèrent, et, il y a quelque quatre-vingts ans, les élèves de L. David, de Percier, de

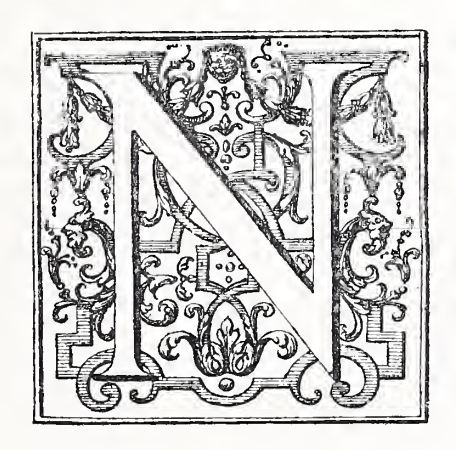
Fontaine, finirent par le proscrire pour le remplacer... comme l'on sait. Mais, de nos jours, une réaction s'est faite et, si nos modernes appartements ne comportent plus les décorations de Le Brun, les amateurs se disputent les tentures, les garnitures de cheminée, les meubles composés et exécutés sous sa direction et sa surveillance. Il existe aujourd'hui dans tels grands hôtels de Paris, dans tels palais de Londres, de Saint-Pétersbourg, d'heureux et intelligents propriétaires qui montrent avec orgueil des salons de Louis XIV dont s'imposent la richesse et la noblesse sans égales.



LA NOUVELLE FAÇADE DU LOUVRE,
d'après le projet du Bernin.

CHAPITRE IV

Charles Le Brun à l'hôtel Lambert. — A Saint-Mandé. — Visite du roi à cette résidence. — Le Surintendant prend Le Brun à ses gages pour la décoration de Vaux-le-Vicomte. — Maincy.



ous avons dit que Le Brun avait été appelé pour réparer les dégâts commis au Louvre par un incendie.

Mais, avant de le suivre au Louvre où il assit définitivement sa haute réputation comme peintre et surtout comme décorateur, nous devons parler de quelques travaux importants qui lui furent confiés.

En 1640, le richissime président Lambert de Thorigny, voulant se faire construire un hôtel à l'angle du quai d'Anjou et de la rue Saint-Louis, en demanda les plans à Le Vau, architecte du roi [1]. L'ornementation intérieure de cette résidence seigneuriale, pour laquelle on n'épargna rien, fut confiée à Le Pautre; les sculptures à Van Opstal, et, pour les peintures, le magnifique propriétaire s'adressa à Le Sueur, à Romanelli, que Mazarin avait appelé en France, et à Ch. Le Brun en 1649. Une noble émulation anima Le Sueur et Le Brun; « comme la jalousie les piquait l'un et l'autre très vivement, dit Sauval, Le Brun fit tous ses efforts pour l'emporter sur son concurrent ». Le grave pinceau de Le Sueur, qui avait de si doux sourires, peignit avec une grâce enchanteresse la *Naissance de l'Amour*, le *Triomphe de l'Amour*, *Phaéton demandant au Soleil son père à conduire son char*, les *Neuf Muses* et la *Salle de bains*.

« La grande galerie, dont le plafond représente des travaux

1. L'hôtel Lambert, après bien des vicissitudes malheureuses, appartient aujourd'hui à la famille Czartoryski. Des peintures exécutées par Le Sueur, une partie : la *Naissance de l'Amour*, *Vénus présente l'Amour à Jupiter*, l'*Amour réprimandé par sa mère*, l'*Amour reçoit l'hommage des Dieux*, et huit autres toiles encore, sont au Louvre.

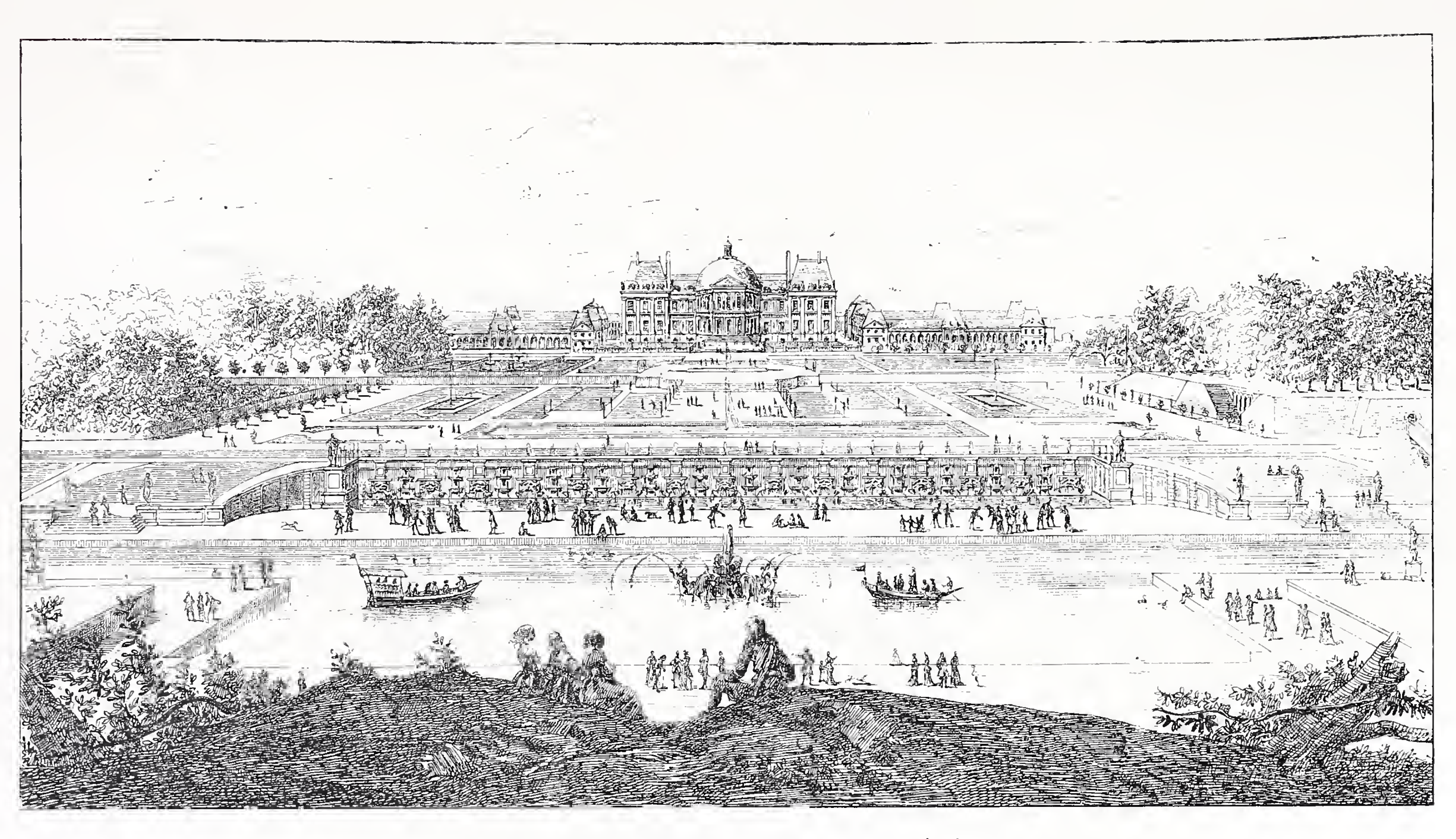
d'Hercule, est de Le Brun, que tous les connaisseurs regardent comme un des plus beaux ouvrages de ce peintre[1]. »

Dans Lépicié[2], on trouve plus de détails : « Le Brun, dit-il, représente les travaux d'Hercule comme le *Combat contre le centaure Nessus ravissant Déjanire,* la *Mort du monstre marin envoyé par Neptune pour dévorer Hésione, fille de Laomédon,* et les autres exploits du héros. Dans de grands tableaux de la même voûte en cintre surbaissé, on voit le *Fils de Jupiter et d'Alcmène élevé aux cieux dans un char conduit par Minerve;* dans un autre, *Mars le présente aux dieux assemblés.....* Le plus grand représente le *Mariage d'Alcide et d'Hébé,* déesse de la Jeunesse, et le *Festin des Immortels.* Cérès, Bacchus, l'Abondance président à cette fête superbe; Momus, Apollon et les Muses y répandent leurs agréments. Dans un angle, sont encore les *Vertus* et les *Arts libéraux.* Les ornements de sculpture sont de Van Opstal. »

Ces grandes compositions où, déjà, Le Brun est tout entier, ne furent point, quoiqu'il eût le pinceau prodigieusement agile, terminées aussi rapidement qu'il le voulait; un homme à qui les artistes non plus que les belles ne résistaient pas, le détourna. Fouquet voulut l'avoir pour décorer, ainsi que nous l'avons déjà dit, cette prodigieuse folie qui s'appelait Vaux-le-Vicomte[3].

Il le connaissait déjà et avait été à même d'apprécier son brillant génie. Le Surintendant l'avait employé pour décorer le château de Saint-Mandé. Cette propriété d'abord modeste, placée près de Vincennes, où Mazarin demeurait souvent, avait été, pour cette cause, choisie par Fouquet qui, par sa position alors subordonnée, était tenu à avoir de fréquentes entrevues avec le cardinal. Saint-Mandé, qui d'abord ne semblait devoir être qu'une espèce de pied-à-terre, reçut des agrandissements si considérables que le maître maçon, en évaluant la dépense du chef qui le regardait, ne l'estimait pas à moins de 1,100,000 livres, et les travaux n'étaient point encore terminés. Avec la prodigalité fastueuse

1. Sauval.
2. *Vie des premiers peintres du roi.*
3. Voir le *Surintendant Foucquet,* par M. Bonnaffé. Rouam. Librairie de l'Art. 1882.



VUE ET PERSPECTIVE DE VAUX-LE-VICOMTE, DU CÔTÉ DU JARDIN.

Fac-similé de la gravure d'Israël Silvestre.

qui faisait le fond de son tempérament, Fouquet remplit sa demeure de raretés de toutes sortes, bustes, médailles, bijoux rares, peintures. Il y réunit une bibliothèque restée célèbre, qui contenait 27,000 volumes et de nombreux manuscrits. Il parvint à acquérir deux momies égyptiennes, grandes curiosités pour l'époque, dont La Fontaine a si agréablement parlé. Ses jardins étaient remplis de fleurs rares; il possédait la plus riche collection d'anémones qui fût connue.

Pour les sculptures de cette résidence princière, il avait choisi Michel Anguier, dont il aimait le talent; pour une partie des peintures, Le Brun. Entre autres pièces qu'il décora, on parla beaucoup d'un salon où le peintre avait peint un soleil levant. Un soleil chez Fouquet! et que resterait-il donc à Louis XIV si on lui prenait cet emblème? Le roi le vit, cet astre qu'il devait bientôt éteindre. En 1657, accompagné de Mazarin, il alla visiter Saint-Mandé, et Loret, dans sa *Gazette,* raconte ainsi cet événement : Fouquet

Reçut admirablement bien
Ce roy très sage et très chrétien,
Qui très content témoigna d'être
Tant de ce logis que du maître.

L'épreuve que le Surintendant venait de faire du talent de Le Brun l'engagea donc à se l'attacher pour ce que nous avons déjà appelé sa grande folie. « Voulant l'avoir tout à son service, en 1658 il le nomma directeur des peintures de Vaux; il lui donna, outre le paiement de ses ouvrages, 12,000 livres de pension. Il le chargea d'inventer et de diriger les fêtes pompeuses et galantes qu'il donnait à la cour, fêtes célébrées en prose et en vers par l'élégant La Fontaine et d'autres beaux esprits pensionnaires de ce ministre imprudent et libéral. Notre artiste, reconnaissant d'une telle générosité, remplit Vaux-le-Vicomte de témoignages immortels de la fécondité de son génie et de son savoir, surtout dans les quatre plafonds qu'il y a peints.

« L'un représente la *Déification d'Hercule,* d'une composition toute différente de l'hôtel Lambert; dans le second, le *Sommeil, Morphée et les Songes agréables ou funestes;* dans le troisième, le *Secret,* avec tous ses hiéroglyphes ingénieusement personnifiés; dans le quatrième,



LA LIBÉRALITÉ.
Terme attribué au Poussin.

les *Muses* avec les attributs qui les caractérisent. » Cette dernière composition, ajoute Lépicié, surpassait toutes les autres. Le Brun se préparait à orner le grand vestibule en y peignant le *Palais du Soleil* et le *Triomphe de Constantin à Rome* après la défaite de Maxence, lorsque, dans un ciel qui pour Fouquet n'avait eu, jusqu'alors, que des astres propices, éclata le coup de foudre qui le renversa.

En ce jour d'orgueilleuse démence où le malheureux Fouquet, traînant toute la noblesse de France après lui sans voir le précipice qu'il ouvrait sous ses pas, promenait le roi à travers les merveilles de Vaux, lui en faisait admirer les beautés, les jardins dessinés par Le Nôtre, les eaux jaillissantes, les statues, les vases qui décoraient les parterres ornés des fleurs les plus rares, car le Surintendant les adorait, les Termes, exécutés sur les dessins du Poussin, et dans quelques-uns desquels on disait reconnaître la main, l'exécution directe de l'illustre maître, petit à petit, il amenait le roi vers une des extrémités de ce parc, qui avait englobé le territoire de trois villages, pour lui montrer une fabrique créée par sa prodigue munificence et à la tête de laquelle il avait, en 1658, placé Le Brun dont, mieux que tout autre, il avait deviné le multiple génie et l'esprit organisateur.

Maincy était situé à une des portes du parc, à deux kilomètres et demi du château; cette fabrique avait été établie sur la plus vaste échelle, on y avait annexé un hôpital pour les ouvriers, de beaux bâtiments où logeaient non seulement les artistes attachés à la fabrique, mais encore ceux qui travaillaient à Vaux. Le Brun s'y était fixé, Le Nôtre aussi, ainsi que bien d'autres, de telle sorte que la population de Maincy dépassa souvent plus de mille personnes. Pour sa fabrication de tapis, le magnifique Surintendant avait appelé de toutes parts les plus habiles ouvriers flamands et les avait placés sous la conduite d'un Français, Louis Blamard, la direction artistique restant tout entière aux mains de Le Brun [1].

1. Voici en quels termes, dans l'*Histoire générale de la Tapisserie*, éditée par M. Dalloz, M. Guiffrey parle de Maincy : « Une manufacture qui fournit de nombreux ouvriers à celle des Gobelins avait été créée par le Surintendant Fouquet, près de son château de Vaux, dès 1658. Le Brun s'y préparait à la direction des Gobelins en dessinant les cartons nécessaires aux tapisseries du Surintendant. Bien que la plupart des ouvriers fussent venus de la Flandre, la direction de l'atelier appartint d'abord au Français Louis Blamard, mort le 13 août 1660, et enterré près du chœur de l'église

Quand Louis XIV entra dans les salles de Maincy, ce ne fut pas sans un certain dépit peut-être qu'il vit combien des œuvres qu'on lui présenta étaient supérieures à celles qui sortaient des manufactures royales, obéissant plutôt à des entrepreneurs aux gages de la couronne qu'à de véritables artistes. « Jusqu'alors, le tapissier des ateliers royaux du Louvre, des Tuileries ou de la Savonnerie, était un industriel, un fabricant, qui ne suivait que son caprice, sa fantaisie, ses habitudes plus ou moins routinières subordonnées aux besoins de sa clientèle ordinaire. Sa dextérité de main, sa science mécanique, ses traditions de manufacturier ne pouvaient suppléer l'éducation artistique, le sentiment du beau décoratif et la science de la composition. A l'école de Charles Le Brun, l'atelier de Maincy s'était modernisé; se lançant dans une voie nouvelle, le haut-lissier avait appris à traduire sur son métier, non plus de simples cartons, ébauches plus ou moins indécises et flottantes, desquelles il prenait et laissait ce qu'il voulait, mais bien des peintures achevées dont la reproduction fidèle lui était imposée. La traduction en laine, soie et or, des fameuses *Chasses de Méléagre,* composées par Ch. Le Brun, fut le point de départ d'un genre jusqu'alors inconnu de tapisseries [1]. »

Pour bien faire comprendre l'importance du mouvement accompli dans l'art, laissons un instant la parole à M. Boyer de Sainte-Suzanne [2] :

« ..... Dans ses cartons de tapisseries, Le Brun aborde tous les sujets avec une égale supériorité; il est secondé par une pléiade d'artistes spéciaux qui viennent apporter l'appoint de leur talent pour concourir à l'œuvre commune, ce sont : Yvart père, Anguier, Baptiste Monnoyer, Nicasius, Van der Meulen, Bernaert, Boulle, Génoels, Baudouin, Noël Coypel, les deux Boullongne.

de Maincy..... On avait commencé, à l'atelier de Maincy, une tenture de *Constantin* et une des *Chasses de Méléagre et d'Atalante*, d'après les dessins de Le Brun. Elles furent terminées aux Gobelins. Nous ne connaissons pas d'autres tapisseries pouvant être attribuées avec certitude à l'atelier créé par Fouquet. Que devinrent les ouvriers flamands après la disgrâce du Surintendant? Le plus grand nombre entra, sans doute, directement dans l'atelier des Gobelins. Louis XIV hérita, en effet, de la plus grande partie des trésors de toute nature entassés par l'infidèle ministre. Il prit presque tous les livres. Les orangers de Vaux et de Saint-Mandé allèrent embaumer les jardins de Versailles. » Les tapisseries de *Constantin* et de *Méléagre* furent achevées aux Gobelins.

1. Voir J. Vaillant, *Baudrent et Joseph Yvart.*

2. *Notes d'un curieux.*

« Il apporte, dans la composition des modèles qu'il fait exécuter, le principe décoratif de la peinture monumentale et si, parfois, dans les sujets historiques il se laisse entraîner, par son tempérament de peintre, à faire des tableaux d'un aspect trop réel, la composition est si claire, le sujet si écrit, le modelé si large, qu'ils conservent un caractère décoratif et architectural.

« Il ne se sert jamais que de trois plans, la perspective ne s'accuse que par l'échelle des détails, qui est toujours rigoureusement observée. Les premiers plans s'enlèvent en coloration franche vers les fonds, sa palette est plus riche que celle de ses devanciers, mais elle ne sert qu'à donner plus d'éclat à ses compositions sans dénaturer leur caractère. Pour les carnations, il n'a que trois gammes : celle des hommes, celle des femmes, celle des enfants. Cette répétition de tons semblables contribue à donner à l'ensemble une grande harmonie. Il répand la lumière dans toute sa composition, il modèle par tons francs à l'aide de six teintes par couleur. L'exécution est toujours franche. »

Connaissant le prodigieux orgueil de Louis XIV, on peut aisément s'imaginer avec quel sentiment il sortit des salles de Maincy. Il est déjà décidé à saisir les dépouilles de l'homme dont il a résolu la perte et à qui il sourit encore, déjà il s'est dit qu'il garderait ou acquerrait toutes les tapisseries sorties de cette fabrique, et la pensée confuse encore des Gobelins dirigés par Le Brun ne roula-t-elle pas dans sa tête et plus certainement encore en celle de Colbert? Dans les magnifiques bordures de ces grandes œuvres, — comme il arriva, — on remplacerait l'écureuil de Fouquet et son orgueilleuse devise : *Quò non ascendam,* par le chiffre couronné de Louis XIV, on prendrait Le Brun et Yvart et tous leurs aides et l'on convertirait en une manufacture grandiose l'heureuse tentative de Fouquet. La gloire resterait ainsi tout entière au roi et à Colbert. A cette pensée, un amer sourire de satisfaction dut passer sur les lèvres du ministre.

CHAPITRE V

M. Olier. — Le séminaire de Saint-Sulpice. — Le plafond de la chapelle. — La *Pentecôte*. La *Visitation*. — Le Brun ne termine pas la décoration de la chapelle.



vant d'en venir enfin aux grands travaux exécutés par Le Brun dans les maisons du roi, disons encore un mot d'une décoration qui, à ses débuts, lui valut les applaudissements du clergé.

En 1645, un prêtre, qui a laissé une trace profonde dans l'Église de France, M. Olier, alors curé de la paroisse de Saint-Sulpice, acheta, pour établir un séminaire, un emplacement composé d'un vaste jardin, de trois corps de bâtiment, au prix de 75,000 livres. Ce terrain était situé rue du Vieux-Colombier, en face de celle des Canettes. Le nouvel établissement fut autorisé à la fin de 1645 par lettres patentes enregistrées au Parlement de Paris le 26 avril 1646. On voit que, même à une époque célèbre par la richesse du clergé et par les immunités dont il jouissait, l'autorité civile avait haute main sur les fondations religieuses et que, si bons catholiques que fussent les membres du Parlement, ils veillaient à la conservation des droits royaux.

C'est une des figures les plus curieuses que celle de M. Olier, et les recherches que nous avons dû faire nous ont amené à l'étudier dans les nombreux écrits laissés par ses adeptes et par ses dévots admirateurs. Charitable, actif, habile, d'une ténacité que rien ne lassait, très adroit à se créer de solides points d'appui, très bien vu par la régente et par le cardinal Mazarin qu'il soutint dans des jours difficiles, il avait une âme pleine de visions et de mysticisme.

Comme les bâtiments dont il avait fait l'acquisition se trouvèrent bientôt trop petits pour recevoir les prêtres qui voulaient se mettre sous sa direction, il dut songer à construire un édifice assez vaste pour les contenir. Cette pensée le préoccupait sans relâche, et, comme il avait une confiance entière dans la Vierge, il lui demandait sans cesse de vouloir bien le guider et le soutenir. Un jour, le 11 mars 1649, étant en oraison dans l'église de Notre-Dame, il reçut « des mains de la Mère de Dieu » un plan du futur séminaire. Ce plan, nous ne savons s'il le montra, mais, en tous cas, il en fit connaître les dispositions à l'architecte Jacques Le Mercier, constructeur du Palais-Royal et du collège de la Sorbonne [1]. L'édifice, en pierres de taille, élevé avec beaucoup de solidité et de soin, comme l'avait voulu la Vierge, n'avait aucun ornement à l'intérieur et à l'extérieur. M. Olier en posa la première pierre et lui donna cette devise, si répétée depuis : *Cum ipsà, in ipsà, et per ipsam,* avec elle, dans elle et par elle. Le créateur du séminaire de Saint-Sulpice est assurément l'homme qui a le plus contribué par lui-même et par ses disciples à établir dans l'Église de France le culte de la Vierge qui la domine aujourd'hui. La chapelle du séminaire fut bénite par le nonce du pape le 18 ou le 19 novembre 1650.

Mais si le séminaire, selon la volonté divine, devait être construit avec simplicité, M. Olier entendait, au contraire, que la chapelle consacrée à la Vierge fût décorée le plus magnifiquement possible ; il s'adressa à Ch. Le Brun. Il convint avec lui que celui-ci exécuterait le plafond et dix tableaux; il les lui indiqua, lui en donna le sujet détaillé : tous devaient être uniquement consacrés à célébrer la gloire et les perfections de la Vierge. Il est malheureux que ce programme ait été perdu, il eût été curieux de voir ce qu'un mystique pensait des ressources de la peinture pour exprimer un certain ordre d'idées extra-humaines.

Le premier tableau de la série exécuté par Le Brun fut la *Pentecôte*. Grâce à la complaisance de M. le directeur du séminaire, que nous remercions, il nous a été donné de le voir; il orne le maître-autel de la chapelle; il est fort beau, peint d'une manière brillante et légère qui

1. Mort en 1660.

n'est pas habituelle à Le Brun. Ce tableau est passé, après la Révolution, dans la galerie Fesch; à la mort de ce cardinal, il fut acquis, en 1843, par le séminaire.



CALICE EN ARGENT REPOUSSÉ.
(Ancienne collection San Donato.)

Voici la description — elle est fort exacte — qu'en donne M. Faillon [1] :

« Pour rendre sensible cette dévotion (le culte de la Vierge) fondamentale du séminaire de Saint-Sulpice, M. Olier voulut que le tableau

1. *Vie de M. Olier*, 3 vol. in-8°.

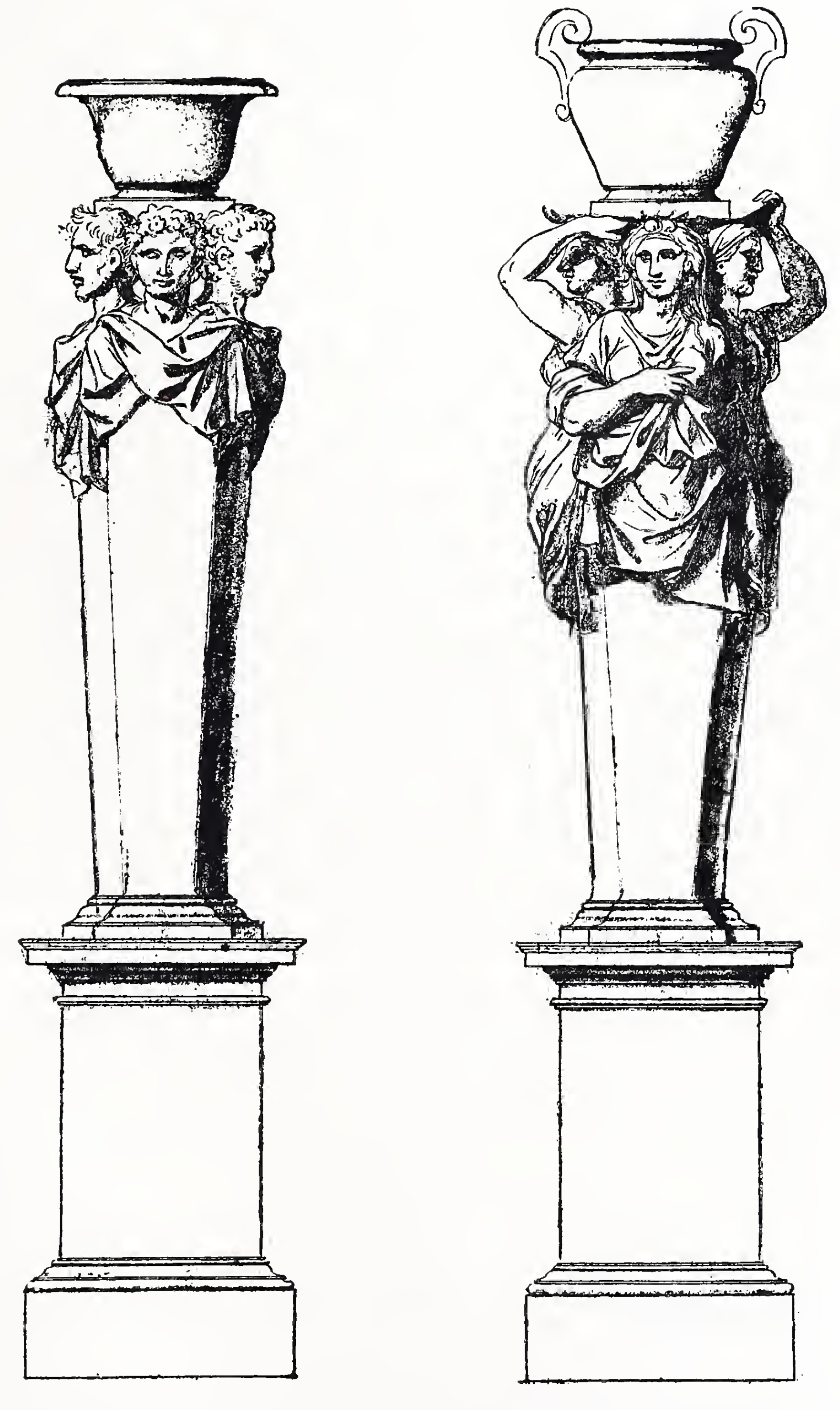
principal de la chapelle représentât l'auguste Reine du Clergé remplie de la grâce de l'ordre ecclésiastique et établie comme le canal qui la répand sur tous les ministres sacrés. Dans cette grande et sublime composition, l'un des plus beaux ouvrages de Le Brun [1], la sainte Vierge, élevée sur un lieu éminent [2] avec les saintes femmes, séparée des hommes selon la loi des Juifs, semble recevoir, en effet, la plénitude de l'Esprit, qui se divise ensuite par portion sur les apôtres et l'assemblée. » Nous ajouterons que la tête de la Vierge, belle et si ravie qu'elle soit, n'a rien d'ascétique. Vêtue de blanc, avec une draperie bleue, agenouillée, appuyée contre une table, elle tient ses deux petites mains palpitantes croisées sur sa poitrine. Toute l'assistance paraît bouleversée, presque effrayée à la vue du miracle qui s'accomplit.

Cette représentation d'une scène d'une importance capitale n'est point conforme aux traditions de la foi, mais, quand il s'agissait de Marie, M. Olier passait facilement et bravement par-dessus. Voici, à cet égard, ce que nous lisons dans les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de M. Renan, qui fut l'hôte du séminaire de Saint-Sulpice :

« La chapelle, dont le plafond passait pour le chef-d'œuvre de Le Brun, a été détruite, et, de toute l'ancienne maison, il ne reste qu'un tableau de Le Brun représentant la *Pentecôte* d'une façon qui étonnerait l'auteur des *Actes des Apôtres*. La Vierge est au centre et reçoit pour son compte tout l'effluve du Saint-Esprit qui d'elle se répand sur les Apôtres. » Il est certain qu'ici il n'est pas question des langues de feu, la Vierge est une figure rayonnante, la lumière divine sort d'elle. Mais ainsi l'avait voulu M. Olier. Le Brun, de son côté, dut accepter facilement une idée qui lui permettait de donner une forte unité à son tableau, qu'un vieux théologien de la Sorbonne n'eût peut-être pas admis dans son église. Le Brun s'est peint dans ce tableau sous la figure de l'un des disciples, en manteau brun, à gauche de la toile.

Le Brun qui, à plusieurs reprises, retoucha ce tableau, en a fait faire plusieurs copies par ses élèves [3]; il a été gravé par Audran et

1. « Ce tableau, le premier qu'exécuta Le Brun pour le séminaire, fit sa réputation. » M. Faillon.
2. Une espèce de tribune.
3. Il en fit même, de sa main, une répétition pour les sœurs carmélites du faubourg Saint-Jacques; elle est aujourd'hui au Louvre sous le n° 64 de l'École française.



FLAMBEAUX DÉCORÉS DE TERMES.

Dessins de Charles Le Brun. (Musée du Louvre.)

d'autres. Si important, si remarquable que soit le tableau de la *Pentecôte,* il était d'une bien moindre valeur que le plafond, considéré par beaucoup de contemporains comme le chef-d'œuvre du peintre. Nous ne pouvons malheureusement point contrôler ce jugement, cet ouvrage ayant disparu. Il ne nous reste de lui que des descriptions écrites et la grande gravure en deux feuilles de Louis Simoneau, qu'il ne faut pas confondre avec Charles, son frère aîné [1].

Connaissant M. Olier comme nous le connaissons et la place que Marie tenait dans ses dévotions, sa pensée bien ferme de la faire adorer comme « le canal par lequel arrivent toutes les grâces spirituelles », il n'était pas douteux que, dans le vaste plafond, il ne dût placer une des grandes scènes où elle avait rempli le principal rôle; voici celle qu'il choisit. Aux premiers temps de l'Église, sa figure avait été mise sur un plan assez reculé, sa qualification même avait été discutée. Ce ne fut qu'en 431, au concile d'Éphèse, qu'elle se vit solennellement et définitivement glorifiée et déclarée Mère de Dieu. C'est précisément ce grand acte que M. Olier avait chargé Le Brun de reproduire. « Cette magnifique composition, dit M. Faillon, représentait le *Triomphe de la Sainte Vierge* couronnée dans le ciel de la main de Dieu le Père, aux acclamations de toute l'Église triomphante, et proclamée Mère de Dieu par l'Église militante dans le saint concile d'Éphèse. »

La description de ce plafond nous est donnée par les *Mémoires* de M. Baudrand : « Les Pères du concile et les patriarches d'Orient, ayant à leur tête saint Cyrille, paraissent dans le fond sur la partie inférieure, et ensuite le pape Célestin et l'Église latine. Ils sont portés sur des nuées et dans l'attitude de l'humilité et de l'admiration ; ils rendent leurs respects profonds à la Sainte Vierge en la proclamant Mère de Dieu. On voit à un coin et dans un enfoncement l'hérésiarque Nestorius saisi d'effroi et qui paraît s'opposer à ce divin concile de toute l'Église en produisant sur un rouleau d'écriture son *Christotocos* ou mère du Christ, qui est l'hérésie par laquelle il voulait lui enlever sa dignité de Mère de Dieu. La Sainte Vierge paraît au milieu;

1. Louis Simoneau grava, outre le plafond du séminaire de Saint-Sulpice, un autre plafond de Le Brun, celui du pavillon de l'Aurore au château de Colbert, à Sceaux. Voir Basan.

beaucoup plus élevée que les saints docteurs, elle est portée sur un manteau d'azur soutenu par une multitude d'anges dont les attitudes sont toutes différentes, mais très hardies, dégagées, naturelles et sans confusion, quoiqu'ils soient pressés et comme entrelacés. D'autres anges, s'écartant dans les extrémités du tableau, témoignent par les fleurs qu'ils répandent, par les instruments dont ils jouent et par leurs manières pleines de joie, d'admiration et de respect, que le ciel s'accorde avec la terre pour publier de concert la grandeur et le triomphe de l'auguste Mère de Dieu. Elle est placée dans une gloire au milieu de laquelle son visage est éclatant de lumière; elle s'élève insensiblement vers le Père éternel, elle le regarde avec des yeux pleins d'amour et de douceur et lui tend les bras pour lui marquer ses empressements. Sa tête est de la main seule de Le Brun et c'est le chef-d'œuvre de ce grand peintre. Une infinité d'anges touchés avec la dernière délicatesse l'environnent de tous côtés, la plupart sont perdus dans la gloire, ce qui n'empêche pas, néanmoins, d'en remarquer tous les traits, de sorte qu'il est difficile de voir sur la terre une image du ciel plus vive et plus belle. M. Olier ne put lui-même s'empêcher de le témoigner à M. Le Brun en lui disant : « Que vous êtes heureux, Monsieur, de nous pouvoir donner par le moyen de votre pinceau une si belle représentation de la gloire du ciel ! »

Le Brun ne s'était pas contenté d'être peintre, il avait encore voulu décorer le plafond ; dans l'espace laissé entre son tableau et la riche corniche, il avait disposé des médaillons reliés entre eux par des guirlandes de fleurs et de feuillages. Ces médaillons, d'après les indications de M. Olier, avaient été remplis de symboles rappelant les perfections de Marie.

D'autres grands travaux, des ordres d'un roi qui n'aimait pas attendre, détournèrent sans doute Le Brun des engagements qu'il avait pris vis-à-vis du fondateur du célèbre séminaire. Ce ne fut qu'après la mort de M. Olier, advenue en 1657, qu'il termina une toile, la *Visitation*, destinée primitivement à la chapelle, mais il ne voulut pas la lui donner, il l'envoya à Versailles. Alors commença une série de réclamations d'une part, de refus de l'autre, qui durèrent vingt-

quatre années. Cependant, en 1685, le peintre ayant témoigné quelque envie de reprendre un ouvrage depuis si longtemps négligé, le Conseil d'administration du séminaire se réunit le 12 février 1685, et, malgré un certain état de gêne financière dans laquelle se trouvait l'établissement, désirant voir achever une œuvre conçue par M. Olier, les administrateurs convinrent qu'un moins grand nombre de tableaux serait demandé à M. Le Brun, mais qu'il toucherait la somme entière stipulée dans le contrat primitif. On lui réclama surtout la *Visitation*, il persista dans son refus et finalement les Sulpiciens n'eurent rien de son pinceau; plus tard, en 1697, ils commandèrent une *Visitation* à Verdier, un des élèves de Le Brun.

M. Faillon, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité et qui est plein de documents curieux, laisse entendre que, comme lors de l'arrangement intervenu entre M. Olier et Ch. Le Brun celui-ci n'avait pas acquis toute la réputation qu'il eut depuis, il trouvait peut-être faible la rémunération que primitivement il avait estimée suffisante.

Nous doutons qu'une considération de cette nature ait motivé la résolution de l'artiste. Rien dans la vie de Ch. Le Brun n'autorise une semblable supposition. Ses contemporains, ceux mêmes qui furent ses rivaux, ne lui ont jamais reproché de faire de l'art une marchandise; ils l'accusent d'une ambition et d'un despotisme sans bornes et non d'une cupide avidité. Il faut peut-être chercher l'explication de la conduite du peintre dans le programme tracé par M. Olier. Catholique pratiquant, puisque sous Louis XIV il fallait l'être sous peine de n'arriver à rien et que l'intolérance du maître s'étendit jusqu'aux artistes, Le Brun n'était nullement mystique; ne peut-on pas admettre qu'il ait reculé devant les données que l'exaltation du pieux fondateur de Saint-Sulpice l'avait chargé de traduire? C'est une supposition que nous hasardons, peut-être ne la jugera-t-on pas trop déraisonnable. Toujours est-il que plus tard les Sulpiciens confièrent à d'autres peintres de talent le soin d'achever la décoration de leur chapelle, mais la *Pentecôte* de Le Brun resta à la place d'honneur, sur le maître-autel où elle est encore aujourd'hui.

CHAPITRE VI

La petite galerie du Louvre. — Son incendie. — Sa nouvelle décoration.
Le Brun et Eugène Delacroix.



AINTENANT entrons au Louvre, dans la petite galerie commencée sous Charles IX, terminée sous Henri IV, ornée, comme nous l'avons déjà dit, des portraits et peintures de Dubreuil, de Bunel, de Porbus.

Le 6 février 1661, raconte la *Gazette française* du 12, qui était le premier dimanche du mois, le feu avait pris au Louvre dans la galerie des peintres et s'étendait jusqu'à la grande. « Mais il fut empesché d'y faire aucun notable progrès par la diligence avec laquelle on travailla à l'éteindre, et qui eut d'autant plus de bon succès que Leurs Majestés, suivans le mouvement de leur insigne Piété, eurent recours au St-Sacrement qu'elles firent aussitôt apporter de l'église de St-Germain L'Auxerrois. »

Le gazetier Loret dit en ses rimes faciles :

« Dans cette désolation
On y porta la Sainte-Hostie
Par qui fut la flamme amortie;
Le vent changeant en un moment,
Cela sauva visiblement
La Chambre du Roi, de la Reine,
De cette incendie inhumaine. »

Que l'on accepte ou que l'on repousse l'idée du miracle, la petite galerie n'en fut pas moins brûlée avec les peintures qu'elle contenait [1]

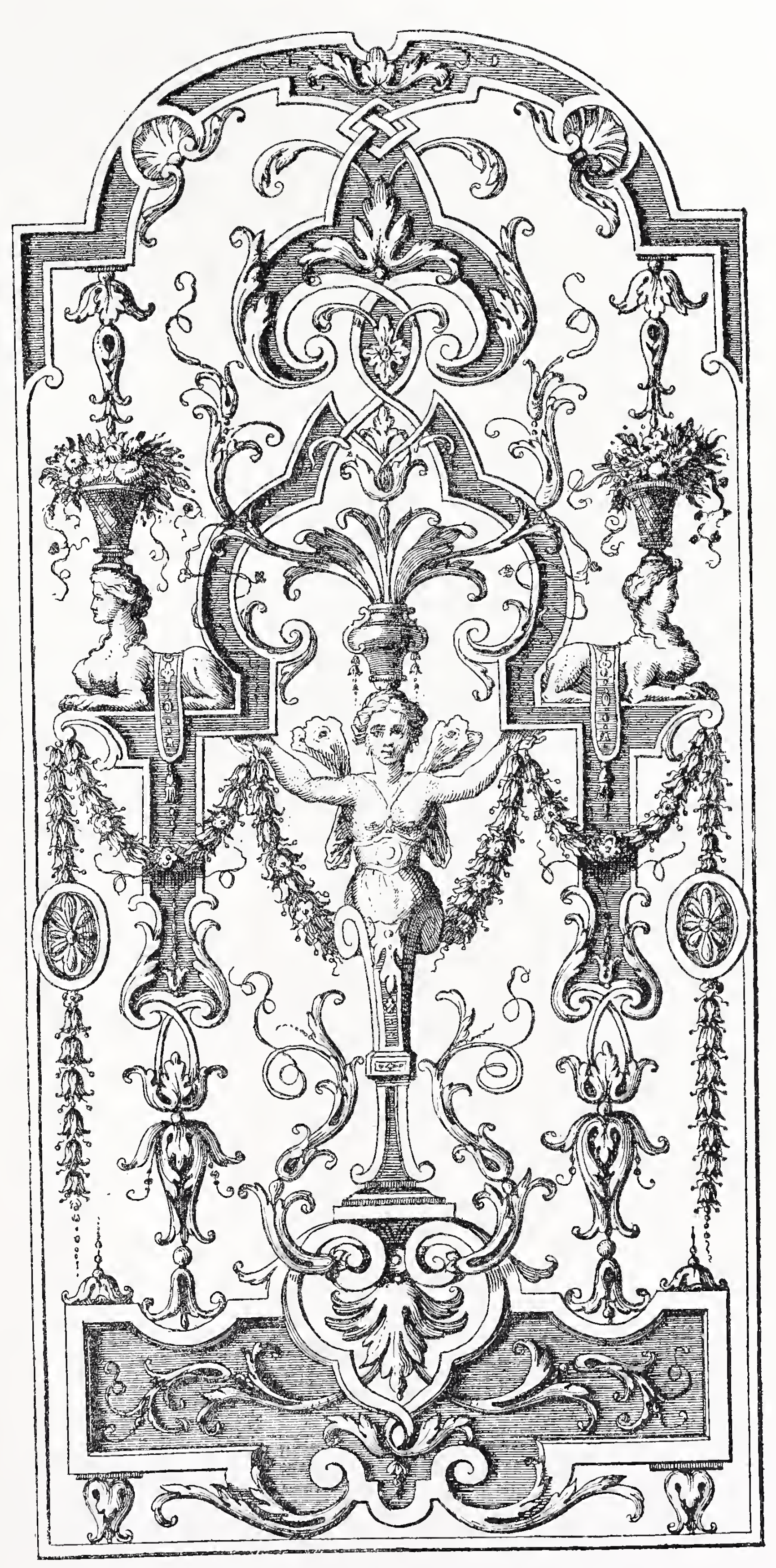
1. Elles ne le furent pas toutes. Le feu avait été causé par l'imprudence d'un ouvrier de H. de Gissey. Ce dessinateur des ballets du roi faisait pour une fête dresser un échafaudage dans la galerie; ce travail exigea heureusement l'enlèvement de quelques toiles, parmi lesquelles se trouva le portrait

et, la même année, la reine mère ordonna à M. de Ratabon, surintendant des bâtiments du roi, de relever l'édifice détruit. Piganiol de La Force a raconté comment les choses se passèrent alors : on dirait une scène de notre époque. Le Brun était alors très en froid avec M. de Ratabon, ils avaient eu castille à l'Académie de peinture. Aussi, dans ses projets, ce surintendant, pour orner la galerie nouvelle, crut-il devoir partager les travaux de décoration entre les peintres Errard, protégé par la reine, et Le Brun. Au premier, la direction des sculptures et de l'ornementation; au second, celle des peintures, et les deux artistes sont invités à présenter leurs projets à Messieurs du Conseil des bâtiments. Le Brun ne l'entendait point ainsi, il ne voulait pas souffrir ce que Poussin avait souffert avec le paysagiste Fouquières et « sa grande épée » au sujet de la décoration de la grande galerie ; aussi, au jour convenu, le voilà devant le Conseil ; « il se présente expliquant toute l'étendue du sujet qu'il avoit choisy sur les diverses parties qui devoient servir à la décoration et à l'ornement de ce lieu, tant pour la peinture que pour la sculpture qu'il faisoit savamment rapporter dans une concordance si admirable que ces Messieurs en furent charmez..... ils jugèrent unanimement que rien ne pouvoit se faire d'aussi beau... » Errard arrive avec son projet sous le bras, il trouve le Conseil dans le ravissement, il regarde le tracé de son rival, témoigne sa surprise de voir qu'il a tout embrassé, sculpture, ornementation, peinture, et se refuse à montrer son plan. Le Brun pouvait donc croire à son succès, mais M. de Ratabon ne se tint point pour vaincu; éternelle histoire ! il agit en sous-main et fait décider par la reine mère qu'Errard présidera aux sculptures et ornements, Le Brun, aux peintures.

Grand orage à l'Académie; Le Brun, qui en était le chancelier, renvoie les sceaux. « La raideur qu'il montra contre M. de Ratabon et M. Errard, dit M. de Chennevières, lui réussit admirablement, on usa de diplomatie pour l'apaiser, et quand il fut question de redécorer

de Marie de Médicis, qui se voit aujourd'hui au Louvre. N° 396 du Catalogue. Ce de Gissey, en 1669, devint concierge du Louvre; il était membre de l'Académie de peinture.

Pour tout ce qui a trait à cette petite galerie, dite aujourd'hui galerie d'Apollon, voir l'excellente Notice de M. de Chennevières.



PANNEAU COMPOSÉ PAR J. BERAIN.

avec une somptuosité extraordinaire la galerie d'Apollon, il ne vint à la pensée d'aucun surintendant ni du roi même, qui avait pris tant de plaisir à le voir peindre la *Famille de Darius,* de ne point lui offrir d'emblée l'ensemble et la décoration absolue de cet immense ouvrage[1]. »

Dans la manière dont Le Brun a conçu ce travail, il se montre déjà tout entier, avec sa pompe, sa richesse, quelquefois trop abondante et comme entassée, mais aussi avec de très belles qualités; la clarté dans la pensée de l'œuvre, l'harmonie dans l'ensemble et les moyens d'exécution. Avec lui, on sait où l'on est, ce que l'on voit, ce que le peintre a voulu ; il est facile de suivre la marche et le développement de son idée, et il ne permet jamais à ses aides de s'en écarter. Tout se tient et se lie à l'architecture, il ne fait pas de la peinture pour la peinture, il s'en sert comme d'un puissant moyen de décoration. Sculpture, marbres, reliefs, arabesques, s'unissent, se font mutuellement valoir et forment un tout dont les détails et les lignes s'agencent, s'équilibrent, se soutiennent, se coordonnent, charment l'œil sans le retenir sur telle ou telle partie, de sorte qu'il n'est jamais détourné de l'effet général que le grand décorateur a voulu et cherché.

Louis XIV a pris le soleil pour emblème de sa personne, de son règne, de sa gloire ; l'astre divin sera donc le thème de Le Brun. Voyons comment il va le développer ou plutôt — nos lecteurs nous en sauront gré — passons la plume à M. de Chennevières, il le dira mieux que nous.

« Louis XIV, dans l'orgueil légitime de sa gloire, avait adopté pour emblème, pour devise, la figure et les attributs de Phœbus-Apollon, Apollon le dieu jeune et rayonnant, Apollon le vainqueur du Python, Apollon le dieu de la Lumière et des Arts. Le Brun, peintre de cour, s'empare, sans hésiter, de cette figure avec tout son cortège de Muses, de Saisons, d'Heures, d'Éléments et de Parties du monde. Apollon, le jour, le soleil, c'était le dieu universel. Le thème était inépuisable; pour Le Brun il n'était difficile que de régler et d'économiser son sujet. Il présenta, dit-on, plusieurs projets ; dans celui qui fut adopté

1. La galerie, sans parler de la petite salle en rotonde qui la précède, a 61 mètres 29 centimètres de long sur 9 mètres 46 de large.

il divisa le berceau de la voûte en onze cartouches ou compartiments principaux. Dans celui qui est au centre, il se proposait de représenter Apollon sur son char avec tous les attributs du Soleil. Les Saisons devaient occuper les quatre cartouches les plus voisins de celui-ci. Les deux ovales qui les séparent dans la voûte devaient être remplis par le Soir et le Matin, les deux octogones les plus reculés, par la Nuit et l'Aurore. Les culs-de-four qui sont aux extrémités du berceau auraient offert : l'un, le Réveil des Eaux ; l'autre, celui de la Terre, aux premiers rayons du soleil. Enfin, dans le grand salon circulaire qui termine la galerie au nord, Le Brun voulait peindre l'histoire d'Apollon considéré comme conducteur des Muses et des Beaux-Arts. »

En ce décor vraiment royal, il faut observer et retenir le procédé de composition de l'artiste, procédé qu'il a suivi et répété partout. Au point central, il place la note dominante, le motif de sa symphonie picturale ; à lui tout se rattache, de lui tout découle, et il faudrait être aveugle pour ne pas saisir le lien, l'ordre logique, qui soude toutes les parties de son plan décoratif. Ainsi au Louvre, au centre, il place le Soleil avec ses attributs flamboyants et féconds ; cette vue suffit seule pour éveiller l'idée des Saisons, des Éléments, du Soir, du Matin, de la Nuit, de l'Aurore; le regard les appelle, s'attend à les rencontrer : le *Réveil des Eaux* [1], le *Réveil de la Terre* terminent d'une façon poétique l'immense allégorie. C'est un ensemble logiquement conçu, et, n'en déplaise à certaines imaginations maladives, la logique, bonne en tout et partout, est aussi nécessaire au peintre, surtout au peintre décorateur, qu'à l'architecte et à l'auteur dramatique.

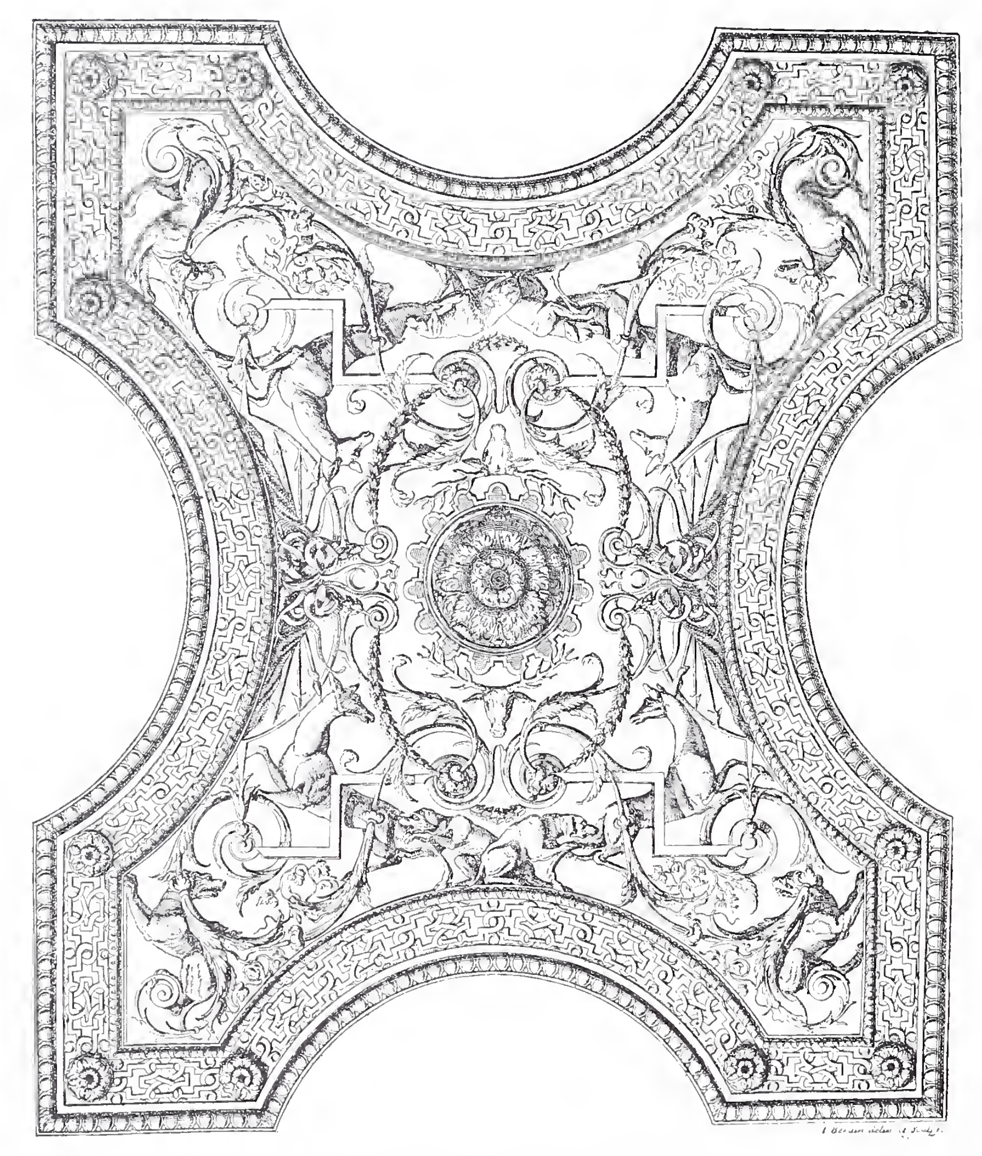
Le Brun ne mena point à fin ce beau travail, et il eût été impossible de restaurer le salon d'Apollon, si le noble décorateur qui en avait conçu l'ordonnance primitive ne nous en eût laissé de très-beaux dessins qui se voient au Louvre [2], et si Saint-André, son élève, Jean

1. Le *Réveil des Eaux*, appelé aussi le *Triomphe d'Amphitrite et de Neptune*, peinture entièrement de la main de Le Brun, était, dit Desportes, « son propre triomphe ».

2. Le triomphe de Neptune et d'Amphitrite, le *Réveil des Eaux*, composition exécutée avec de notables changements par Le Brun, à l'extrémité de la galerie sur le bord de l'eau. N° 839 du Catalogue des dessins.

Le triomphe de Cybèle, le *Réveil de la Terre*. Le Brun n'avait pas peint cette composition ; elle

Berain, son collaborateur pour les ornements du plafond et des trumeaux, — ils sont délicieux, — ne nous avaient transmis une collection

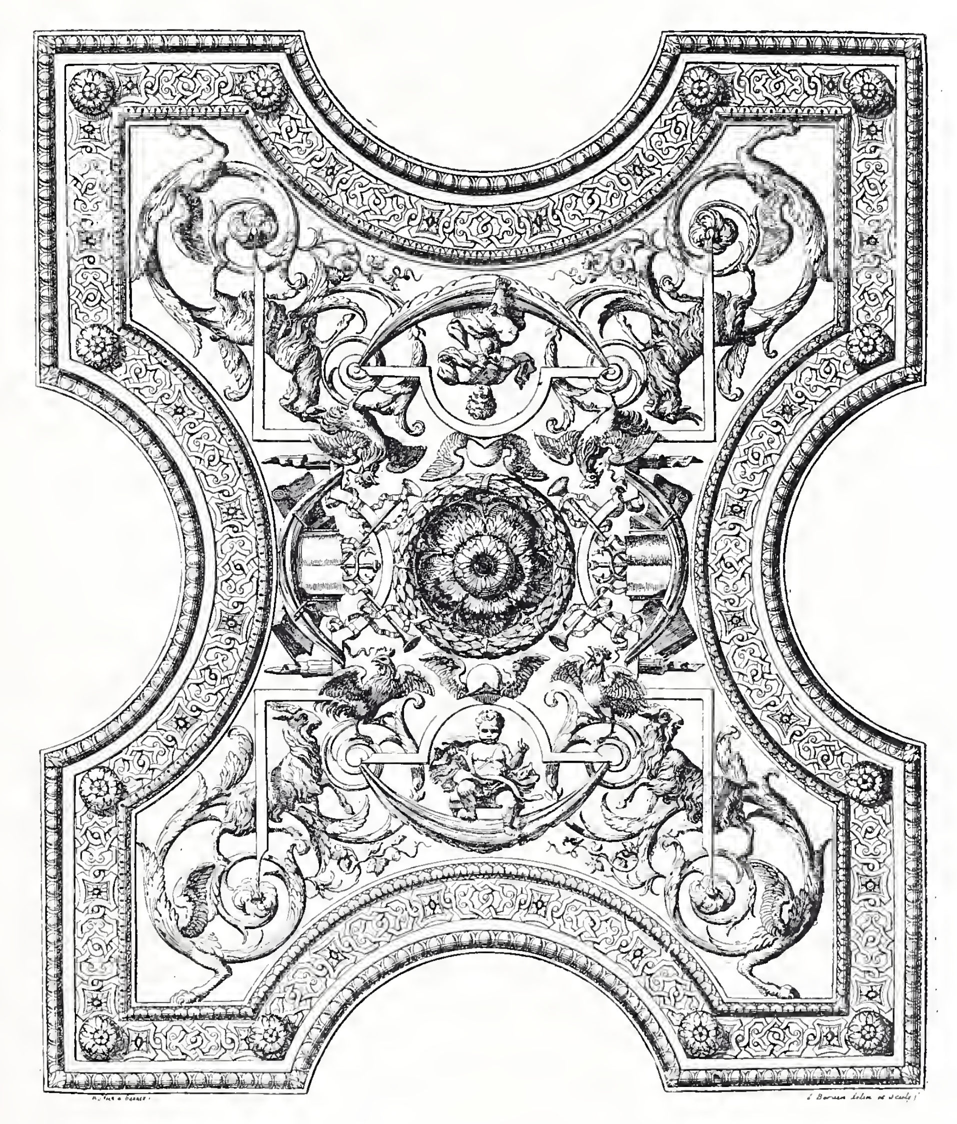


PLAFOND DE LA GALERIE D'APOLLON.
Dessin et gravure de J. Berain.

de gravures, avec lesquelles il a été permis de rétablir la galerie en son premier état.

fut, en 1850, lors de la restauration de la galerie, exécutée avec quelques légers changements par J. Guichard. N° 840 du Catalogue des dessins.

La restauration dont nous parlons, faite avec beaucoup de soin, a donné naissance à un chef-d'œuvre d'Eugène Delacroix. C'est lui qui

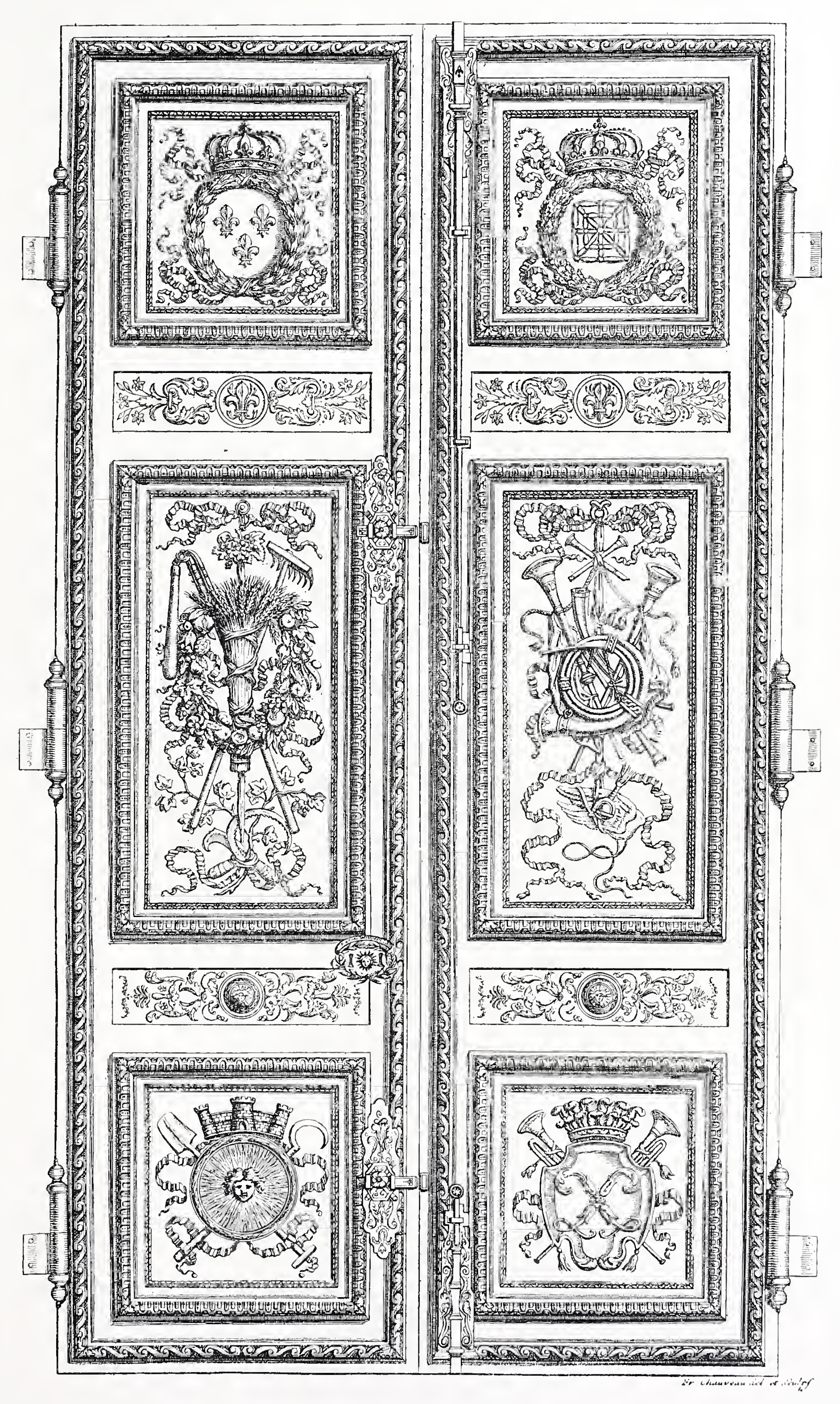


PLAFOND DE LA GALERIE D'APOLLON.
Dessin et gravure de J. Berain.

a peint ce point central, coupole d'où, dans la pensée de Le Brun, devaient découler les développements et l'ordonnance de la décoration. Personne plus que nous n'admire cette page éclatante du fougueux coloriste : l'Apollon vainqueur du Python, purgeant la terre des monstres

qui la couvrent; mais notre admiration n'est point sans réserves. Dans la coupole, Le Brun avait voulu un Apollon dans toute sa glorieuse sérénité; Eugène Delacroix nous jette en un autre ordre d'idées, dans l'idée de la lutte; il dévie donc un peu, il sort jusqu'à un certain point de la conception animée, mais tranquille, de l'œuvre primitive. A ce tort, si léger que l'on veuille l'admettre, Delacroix en joint un autre plus grave. Sa peinture, superbe de mouvement et de couleur, détonne, par son éclat flamboyant, sur le calme du décor. Il en brise si bien l'unité de ton, qu'après avoir contemplé le chef-d'œuvre du maître, l'œil ébloui a de la peine à s'arrêter sur les autres cartouches du plafond effacé et terni par ce rutilant voisinage. L'unité générale se trouve ainsi atteinte et compromise. Telles sont nos réserves; elles ne nous empêchent pas de trouver le morceau magnifique, mais il est hors de la gamme de tout le reste, plus beau si l'on veut, mais non à sa place. C'est le seul reproche que nous entendions lui adresser.

Revenons à Le Brun; dès que son projet eut été définitivement accepté, il se mit à l'œuvre et confia la sculpture de la décoration à Thomas et Gaspard de Marsy, à Rignauldin, à François Girardon, statuaire d'une grande valeur qui se ployait admirablement à rendre tous les dessins et toutes les figures du maître. Nous connaissons par les planches de Saint-André la part de travail dont a le droit de s'honorer chacun des sculpteurs que nous avons nommés. Puis vinrent le doreur Paul Goujon, dit La Baronnière; le peintre d'ornements L. Gautier; Gervaise, pour l'exécution des camaïeux; pour les fleurs, le célèbre Baptiste Monnoyer, et pour la peinture, peut-être un peu pauvre, des trumeaux en regard du plafond, Delare, les frères Lemoine, un Ballin qui est peut-être l'illustre orfèvre. Le Trésor du roi payait au sieur Lourdet cent soixante aunes de tapisseries, façon de Turquie, pour parachever le prix convenu, une somme de 21,600 livres, et nous connaissons les payements considérables (plus de 30,000 livres) faits à Dominico Cussi pour les deux cabinets d'Apollon, de Diane, représentant, l'un, le temple de la Gloire, l'autre, celui de la Vertu; à Golle, une somme assez forte pour deux autres cabinets. Cette tapisserie et ces meubles devaient orner la galerie, et étaient exécutés peut-être sur

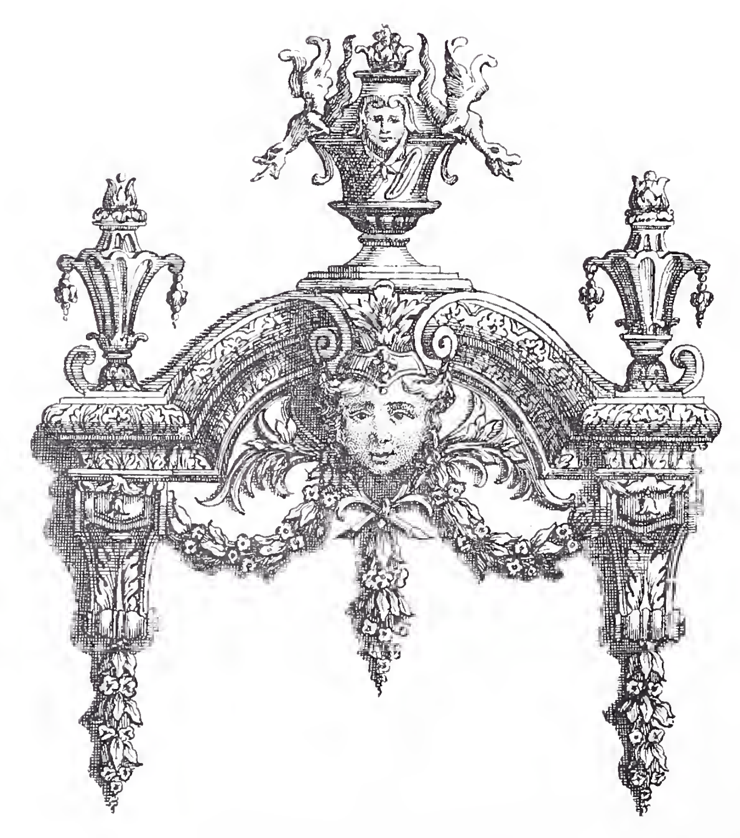


PORTE DANS LE GRAND APPARTEMENT DES TUILERIES,

composée par J. Berain.

les dessins, assurément sous l'œil de Le Brun. On connaissait sa pertinence en toute chose d'art ; ainsi, l'on savait qu'il avait bien voulu faire des dessins de tapisseries pour l'évêque de Liége et pour le riche et célèbre amateur Jabach. Il s'occupait même d'architecture, Perrault le consultait, et nous avons des élévations de sa main que lui demanda Colbert construisant le château de Sceaux.

Les travaux, si vivement poussés d'abord, de la galerie d'Apollon s'arrêtèrent bientôt; renonçant au Louvre, aux Tuileries, Louis XIV ne s'occupa plus que de créer et d'embellir Versailles. C'est sur ce nouveau théâtre que nous allons suivre Charles Le Brun, nommé, en juillet 1662, premier peintre du roi avec une pension de 12,000 livres, anobli et ayant reçu pour armes « un soleil sur champ d'argent et une fleur de lis en champ d'argent avec un timbre de face ».



COMPOSITION DE J. BERAIN.

CHAPITRE VII

Le Brun à Versailles. — Hardouin-Mansart. — Le château. — L'orangerie. — Ce que l'on admire à Versailles. — L'allégorie. — La grande galerie. — Le Louvre. — Saint-Germain. — L'art officiel. — Sceaux. — Les fêtes.



i nous voulions être aux ordres de la chronologie, nous placerions ici la nomination de Le Brun aux Gobelins, et nous montrerions l'action qu'il exerça sur cette manufacture durant les longues années où il en fut le directeur et le maître. Mais il nous a paru plus logique de continuer à le suivre comme décorateur de palais.

Nous n'avons qu'une très froide admiration pour l'œuvre commencée par Le Vau et terminée par Hardouin-Mansart[1]. De la ville, l'aspect du corps principal du château de Versailles est fâcheux, pour ne rien dire de plus, et la cour de marbre, petite, resserrée, manque du caractère qu'elle devrait avoir. M. Prudhomme devenu riche pourrait se donner le luxe d'une cour de ces proportions-là. Nous le savons, l'architecte a cherché à se justifier sur ce que Louis XIV avait exigé que les constructions du roi son père fussent respectées; acceptons cette difficulté qu'un homme de génie eût tournée ou surmontée. Mais, du côté du jardin, rien ne le gênait, il était libre, et qui peut dire, à moins de prendre l'étendue pour la beauté, que cette façade plate, sans élévation, monotone, avec ses deux longues ailes en retraite profilant des lignes qui sont loin d'être heureuses, plaise par ses détails ou saisisse par son effet ? La seule partie du palais complètement réussie, — on ne la voit pas de la

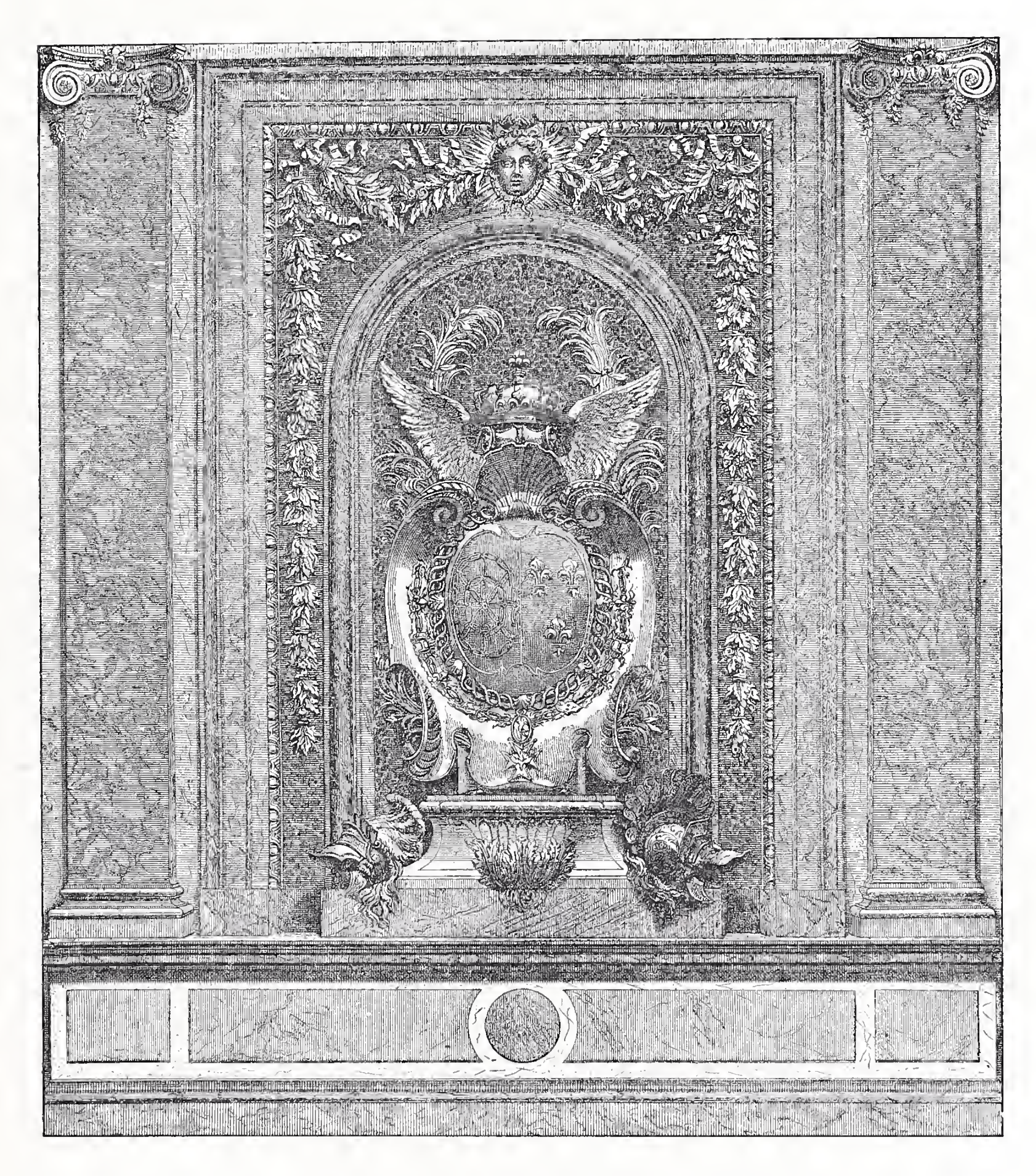
1. « Entre toutes les maisons royales, celle de Versailles ayant eu particulièrement le bonheur de plaire au roi, Sa Majesté commença en l'année 1661 à y faire travailler ». Félibien.

terrasse, — n'est point d'Hardouin-Mansart; l'orangerie a été construite sur un projet fourni par Le Nôtre. Pour bien se rendre compte du château, isolez-le, par une action de la volonté, des nobles parterres dessinés par le grand architecte des jardins, des admirables perspectives qu'il sut lui ménager; et, après examen, faites la part d'honneur qui doit rester à Mansart [1].

Se relève-t-il du moins par l'ordonnancement de l'intérieur? L'escalier principal est si mal placé qu'il faut le chercher; les pièces, en général, maladroitement liées, se tiennent de biais; les portes, qui donnent accès de l'une à l'autre, s'ouvrent dans les angles, et les appartements d'un même étage ne se trouvent pas toujours sur le même plan. Comme résidence, le palais est incommode, sur ce point s'accordent tous les grands seigneurs qui l'habitèrent, tous les courtisans qui le peuplèrent, depuis Louis XIV, depuis Louis XV, qui en changea quelque peu certaines dispositions intérieures pour cacher ses vices, jusqu'à Louis XVI, pauvre homme, n'ayant, excepté sa forge, rien à cacher.

Comment se fait-il, pourtant, que Versailles ait été et soit encore un but de pèlerinage, un attrait pour le monde entier? — Les souvenirs historiques qu'il renferme... — Nous le reconnaissons, ils sont nombreux; mais certainement eux seuls ne font pas que les artistes de tous les pays viennent voir et étudier ce palais. Ce qui les attire, ce sont les jardins de Le Nôtre, les œuvres d'art dont ils sont remplis, les eaux ornées des bronzes de Keller, les grottes fourmillant de marbres, la décoration des appartements, et tant de peintures restées célèbres. Or, à tous ces travaux, et à d'autres encore disparus, en laissant à Le Nôtre sa part indépendante, c'est Charles Le Brun qui a présidé, amenant habilement le roi à vouloir ce qu'il voulait lui-même, et surveillant l'œuvre de tous. Il a peint, sous la voûte de la grande galerie des glaces, un immense poème à la gloire de Louis XIV; au point de vue décoratif seulement, — nous en parlerons bientôt en détail, — il a fait oublier la défectuosité de l'escalier de marbre par

1. Les écuries sont fort belles, mais, séparées du château par une place immense, elles ne font que servir de perspectives au nord.

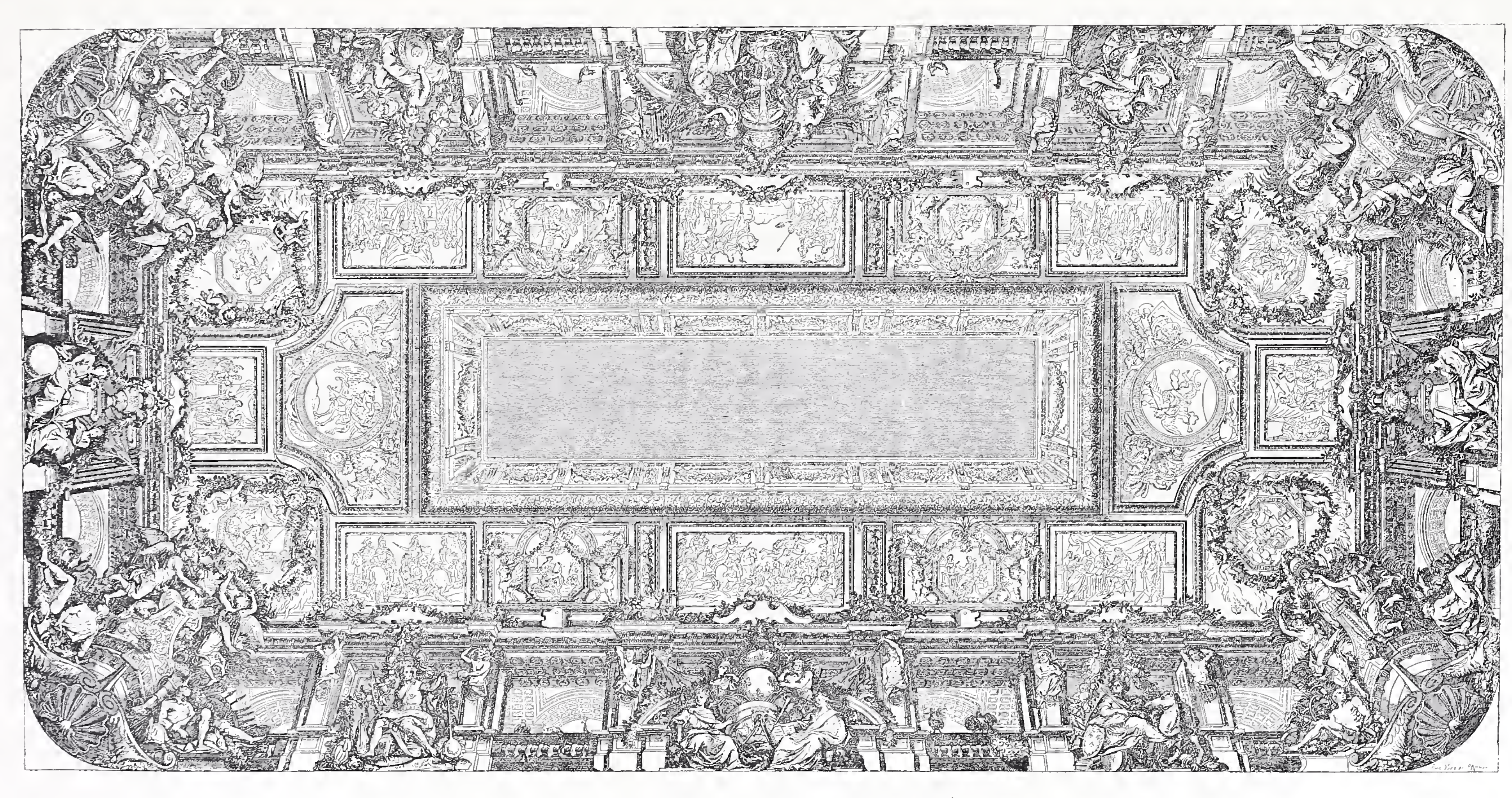


LES ARMES DE FRANCE ET DE NAVARRE, DANS LE GRAND ESCALIER DE VERSAILLES.
Exécutées en bronze par Ant. Coysevox sur les dessins de Ch. Le Brun. Gravure de Surugue.

ses ingénieuses inventions. Y a-t-il, en effet, rien de plus flatteusement trouvé que ces tribunes de la cage où son pinceau a représenté les peuples des quatre parties du monde se pressant dans une admiration respectueuse, pour voir le grand roi avec son splendide cortège descendre de ses appartements! Et comme il sait manier les ors, les étudier, les nuancer, en relier les festons, les guirlandes avec la peinture, sans qu'elle ait trop à souffrir de ce dangereux voisinage! Talent difficile, à peu près perdu, si nous en jugeons par le foyer de l'Opéra. Rien de cru, rien de nu, dans ses décors; les ornements des panneaux encadrent bien ce qu'ils doivent encadrer, ils montent, se déroulent, et se relient aux frises traitées de manière à ne pas nuire aux plafonds. Partout, ensemble un peu froid, beaucoup trop chargé, mais grand; unité imposante et noble. Sachons donc rendre au décorateur du XVIIe siècle la justice qui lui est due. Nous sommes bien certain que M. Garnier, qui sait ce que sont ces grandes entreprises, n'est point un de ses détracteurs.

Mignard et quelques autres ont blâmé Le Brun d'avoir mêlé l'Allégorie à l'Histoire, la Fable à la Religion. Quel grand artiste ne l'a fait? Qu'est donc que le *Jour* et la *Nuit* de Michel-Ange, figures destinées à être mises sur un monument funèbre consacré à d'illustres et lugubres réalités?

Personne n'a reproché aux peintres de sainteté les allégories dont ils ont peuplé les ciels de leurs martyrs; au Titien, au Véronèse, leurs Vénus, leurs déesses, apparaissant au milieu des sénateurs et patriciennes de Venise; à Rubens ses divinités de la mer se jouant autour de Marie de Médicis; et quoique nous ayons nous-même peu de penchant pour l'allégorie, cependant la France éperdue, aux cris de la Marseillaise, appelant ses enfants à la défense de la patrie, nous semble une admirable invention de Rude, une émouvante et tragique image. Ajoutons: le mélange du sacré et du profane, du présent et du passé, était dans les habitudes de l'époque de Le Brun; nulle victoire alors sans l'éternelle Renommée avec son infatigable trompette; l'artiste fut de son temps, nous voudrions bien que nos sculpteurs et nos peintres fussent du leur.



PLAFOND DU GRAND ESCALIER DU CHATEAU DE VERSAILLES, DIT L'ESCALIER DES AMBASSADEURS.

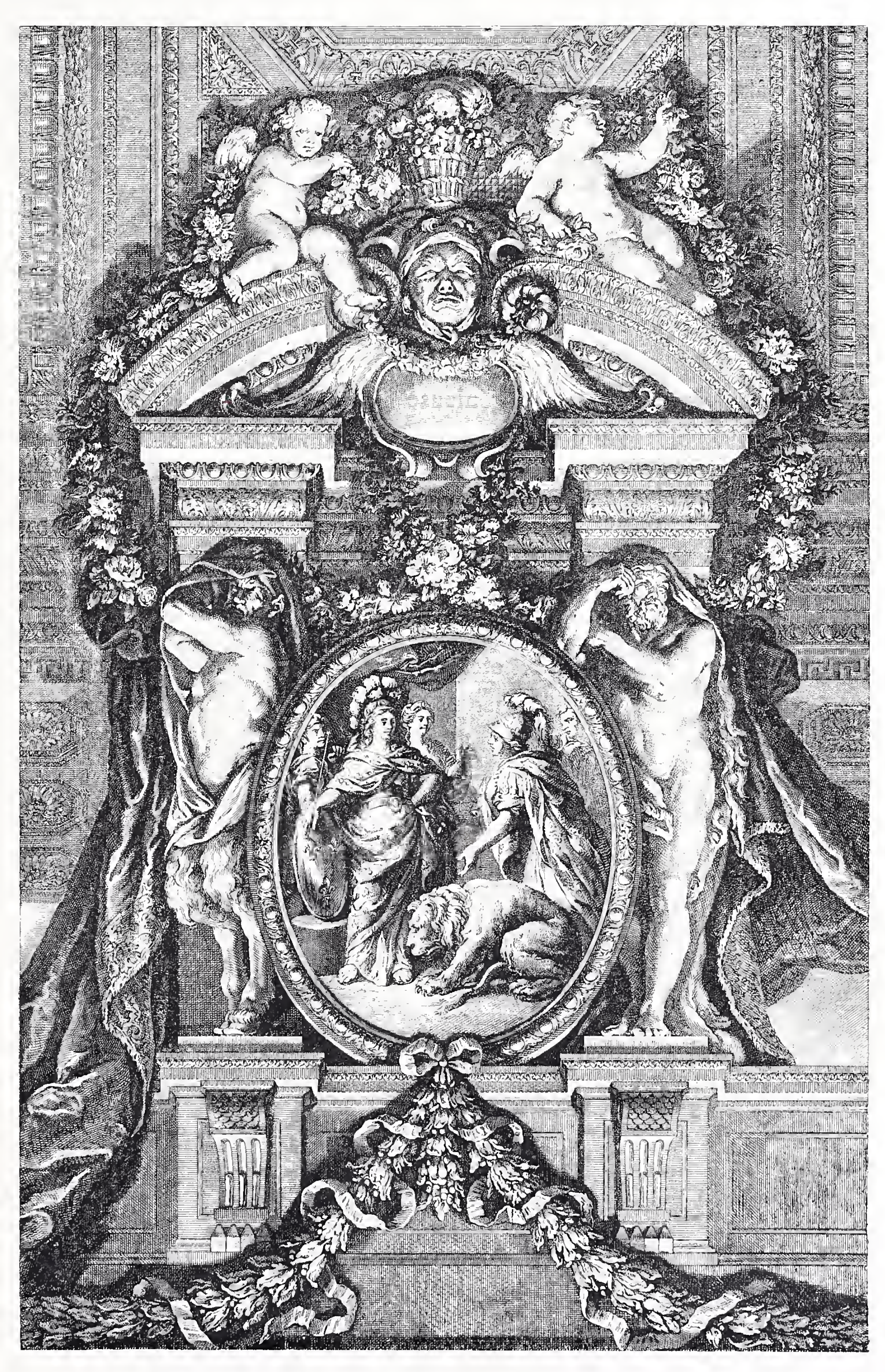
Peint par Ch. Le Brun, gravé par Simoneau l'aîné.

La galerie des glaces, la grande galerie de Versailles[1], est un immense vaisseau ; abstraction faite des salons de la Paix et de la Guerre qui la prolongent, elle a environ 73 mètres de longueur sur 11 de largeur. Son architecture est d'ordre composite, en marbre de différentes couleurs dont les bases et les chapiteaux sont en bronze doré aussi bien que les trophées, les peaux de lion, les soleils, les roses, les festons, qui ornent les arcades et les entre-deux des piédestaux. Nous ne parlons pas des glaces ; belles et rares pour le temps, aujourd'hui elles ne servent plus qu'à témoigner du progrès de notre industrie. Au-dessus de l'entablement sont des cartouches et des trophées de diverses grandeurs où se lisent les sujets des tableaux auxquels ils sont accolés. Ces cartouches et les trophées sont déroulés, soutenus, par des griffons, des sphinx, des enfants, qui tiennent des guirlandes en stuc doré. La galerie, voûtée en plein cintre, est enrichie d'une architecture en perspective de divers marbres avec des compartiments d'or.

Le tout forme un ensemble noble, extrêmement imposant, de grand goût, et l'on comprend à merveille les cris d'admiration échappés aux courtisans, lorsqu'à des fêtes d'un faste sans égal, dans ce milieu magnifique, le roi conviait sa brillante noblesse [2]. Sans parler de ces grands jours, tous les ambassadeurs de l'Europe ont raconté le spectacle que, chaque dimanche, offrait la galerie, lorsque le monarque sortait de ses appartements pour se rendre à la chapelle. Avec cette ponctualité, qui a été une majesté de son règne, il paraissait entouré de sa maison civile et militaire; à la même minute, la reine, suivie des princesses et de ses dames, débouchant du salon de la Paix, se montrait richement parée. Son cortège s'avançait à travers un double flot de seigneurs et de femmes en grande toilette, le maître faisait trois pas au-devant de la princesse, la saluait avec son incomparable bonne grâce, lui donnait la main, et, escorté d'une foule étincelante et silen-

1. Le Brun commença à la peindre en 1679.

2. Voir deux charmants dessins rehaussés d'aquarelle de C. N. Cochin : *Bal paré donné par Louis XV, en 1745, pour le mariage du Dauphin avec Marie-Thérèse infante*, et un *Bal masqué donné par le roi dans la galerie de Versailles pour le même mariage.* Catalogue des dessins du Louvre, n°s 686 et 688.



LA PRÉÉMINENCE DE LA FRANCE RECONNUE PAR L'ESPAGNE (1662).
Peint par Ch. Le Brun et dessiné par J. B. Massé. Gravé par Lepicié.

cieuse, le couple royal allait demander à Dieu la continuation d'une prospérité dont le déclin devait être si sombre et si rapide.

Mais lorsque Le Brun prit son pinceau pour décorer sa galerie, Louis ne comptait que des succès et des victoires. Ces triomphes, ces prospérités, le peintre les a représentés en neuf grands tableaux et en dix-huit de moindre proportion. Toujours fidèle à son système, il établit au centre, d'où tout le reste découle, *Louis XIV, au milieu de la paix et au sein des plaisirs, déclarant sa résolution de gouverner par lui-même* [1]. Souvenir heureux, ingénieuse flatterie, qui fait remonter au génie et à la volonté unique du prince, l'administration de Colbert, les triomphes de Condé, de Turenne, de Vauban, le *Passage du Rhin,* la *Prise de Maëstricht,* la *Prise de Gand,* l'*Invasion de la Hollande,* les *Flottes créées,* la *Franche-Comté conquise,* la *Fureur des duels arrêtée,* le *Soulagement du peuple,* la *Guerre contre l'Espagne,* la *Paix d'Aix-la-Chapelle,* la *Police établie à Paris* [2], la *Défaite des Turcs,* la *Hollande acceptant la paix,* etc., etc., tous les grands événements, enfin, accomplis depuis 1661 jusqu'à 1678. Il orna encore les salons de la Paix et de la Guerre et le grand escalier dont nous avons déjà dit un mot. Il en ordonna, régla, dessina tout le décor, sculptures, peintures à l'huile et à la fresque. Il commanda le bassin du premier palier où Tuby a sculpté un Silène emporté par un centaure, il a guidé Coysevox exécutant le buste du roi, les trophées d'armes en bronze doré et les proues de navire. Entre les pilastres des montées, il a jeté ces tapisseries feintes qui enveloppent, de leur fond d'or chargé d'arabesques, quatre tableaux de Van der Meulen; enfin, il a peint les quatre tribunes où, dans un mouvement et une tournure qui font penser à Véronèse, se pressent et se penchent, sur de beaux tapis admirablement drapés, des visiteurs accourus des quatre parties du monde. Mais là ne se borne pas son inconcevable activité : il inspire, surveille,

1. On ne croyait pas qu'il persévérerait dans cette résolution. « Il prend goût au travail, écrit Anne de Gonzague ; il veut tout voir, tout signer, cela est beau à vingt-trois ans ; mais les fréquentes visites dans la chambre des filles d'honneur font croire qu'il trouvera des moyens de passer plus agréablement son temps. »

2. Lieutenance de police de La Reynie. Éclairage des rues de Paris avec 6,500 lanternes garnies de chandelles. Cette amélioration fut jugée si considérable, que, pour en perpétuer la mémoire, Louis XIV fit frapper une médaille avec cette devise : *Securitas et Nitor*. Population de Paris, 500,000 habitants.

contrôle Jean Jouvenet, Noël Coypel, de La Fosse, tous les artistes qui décorent, sur ses projets, les autres parties du château.

Ce n'est pas tout encore, « il donna, dit Desportes, les dessins de la plupart des bosquets, des fontaines, de la plus grande partie des statues et des vases, exécutés par un grand nombre d'excellents artistes, vrais chefs-d'œuvre de l'art, dont les merveilleux jardins sont em-



VASE DOUBLE A SUJETS DE « L'HISTOIRE DU ROI ».
Dessin de Ch. Le Brun. (Musée du Louvre.)

bellis..... Il fournissait encore les dessins de l'architecture de la grande galerie et des appartements, et jusqu'aux menuiseries et aux serrures... » Félibien le rapporte ainsi que C. Perrault; il travailla beaucoup à la grotte appelée les *Bains d'Apollon,* dont Girardon et Marsy sculptèrent en marbre blanc les figures et les chevaux [1].

1. D'après Ch. Perrault, cette grotte aurait été construite sur un projet de son frère, l'architecte de la colonnade du Louvre, projet revu par Le Brun.

S'il remplissait ainsi Versailles de ses œuvres et de sa surveillance, il ne chômait point à Paris. Quand le Louvre de Perrault, dont il avait contribué à faire prévaloir les plans sur ceux du Bernin, fut terminé, il eut ordre d'en décorer l'intérieur. Les peintures, sculptures, ornements de la salle des Gardes, de l'antichambre, lui appartiennent; sur ses idées, Loir, dans la première de ces pièces, peignit quatre bas-reliefs, et Le Brun, encore, orna la salle des Machines. Au vieux château de Saint-Germain, on le retrouve dessinant, peignant, imposant à tout et à tous son genre, sa manière; Louis XIV au petit pied, exerçant dans les ateliers, les chantiers, à l'Académie de peinture [1], même à l'École de Rome, nouvellement fondée [2], une autorité fastueuse, despotique, jalouse, « favorable, comme l'a écrit M. Vitet, au développement des médiocrités soumises, mais fatale aux talents supérieurs et originaux ».

Nous ne sommes point partisan de ce qu'on appelle la protection de l'État, et surtout de la manière dont elle se traduit; que les gouvernements créent des écoles pour la jeunesse, aident à ses premiers pas, donnent des monuments à élever, des travaux aux artistes, achètent leurs œuvres, honorent leur vieillesse, rien de mieux, rien de plus digne. Mais, quand ces gouvernements descendent — ils le font toujours — jusqu'à vouloir les mettre tous sous la même règle, jusqu'à violenter leur nature, leur imposer leur théorie, leurs formes préférées, leur manière de sentir et de voir, les courber à la mode du goût du jour, exiger d'eux ce qui n'est pas en eux, sous peine de mourir de faim, alors la prétendue protection de l'État n'est que la plus desséchante des tyrannies, la mort de l'art, qui ne vit que d'indépendance et de liberté.

Parmi les châteaux confiés au talent décoratif de Le Brun, nous devons parler de celui de Sceaux. Son protecteur, l'honnête et grand Colbert, — pourquoi ces deux adjectifs ne se trouvent-ils pas toujours réunis ? — en était possesseur [3]; lorsqu'il voulut le rendre digne de sa

1. Il en fut nommé directeur seulement en 1683, mais il y régnait depuis longtemps.

2. 1667. Pour l'établissement de cette école, il avait présenté des mémoires au roi.

3. Il avait, en 1670, acheté le domaine de Sceaux aux héritiers du duc de Trême. Après la mort de Colbert, le château, vendu par son fils au duc du Maine, devint successivement la propriété du prince des Dombes, du comte d'Eu, de ses enfants, et ce dernier le laissa, en 1775, à son cousin le



ORNEMENTS DE L'ANGLE QUI TERMINE LA GALERIE VERS LE SALON DE LA GUERRE,
DU CÔTÉ DES APPARTEMENTS.

Peint par Ch. Le Brun et dessiné par J. B. Massé. Gravé par Aveline. Fini par Will.

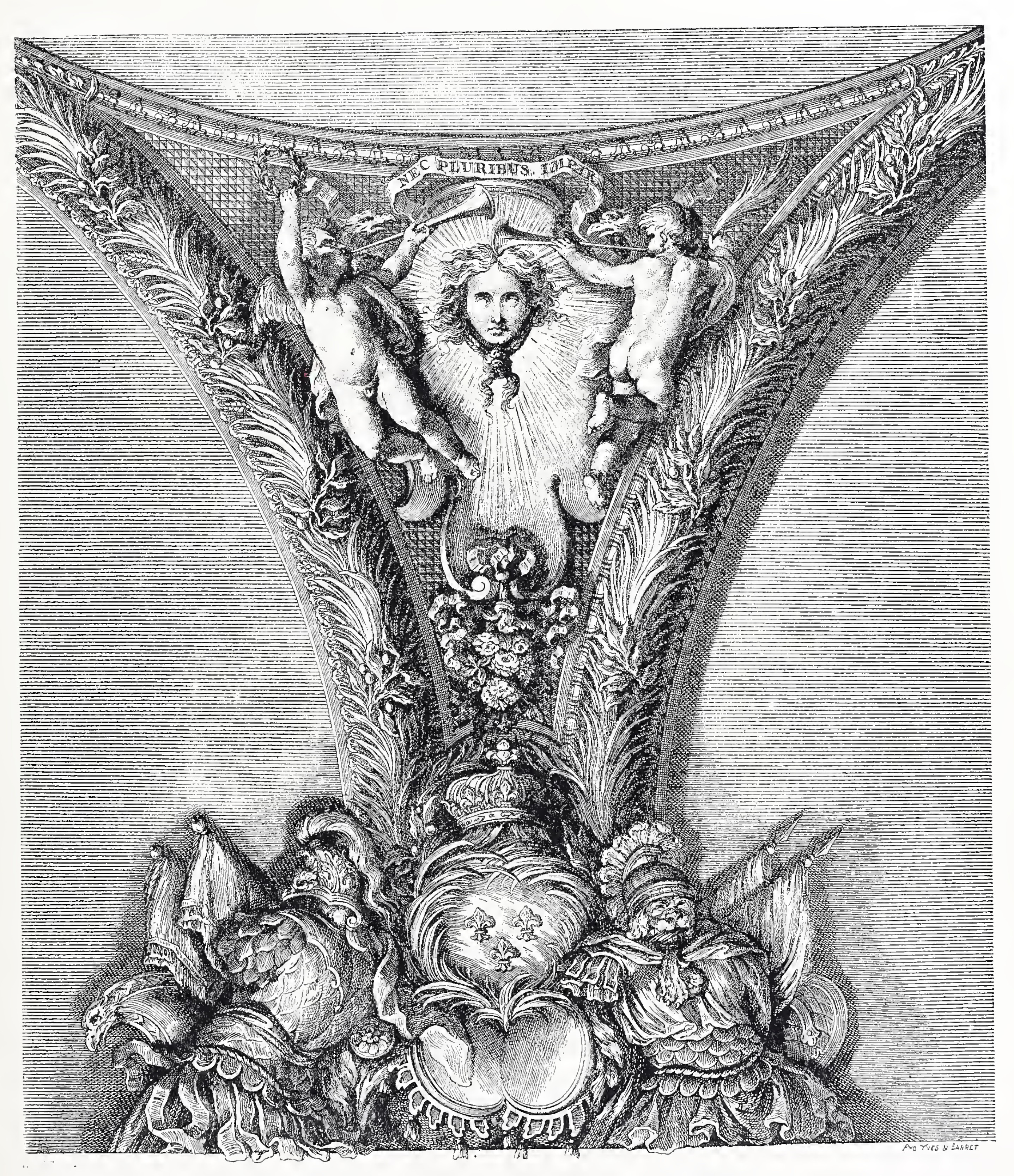
haute fortune, il en confia les travaux et les embellissements au grand décorateur. Perrault reconstruisit le château; Le Nôtre dessina les parterres, la magnifique avenue qui allait se perdre dans le bois de Verrières, et Le Brun donna les dessins de quelques-uns des pavillons qui décoraient les jardins. Dans la chapelle, où il appela le ciseau de Girardon et de Tuby, il peignit la coupole à la fresque, il y représenta l'*Ancienne loi accomplie par la nouvelle,* et ensuite le *Père éternel* dans une gloire, les *Patriarches sortant des limbes,* la *Prédication de saint Jean-Baptiste.* Il orna le pavillon de l'*Aurore,* il peignit la charmante et blonde déesse quittant Céphale pour éclairer le monde [1]. En 1677, Louis XIV, le Dauphin et une partie de la cour visitèrent Sceaux; Colbert donna à son maître une fête magnifique [2], Le Brun et Le Nôtre, ces deux hommes si bien faits pour s'entendre, rivalisèrent de talent et réglèrent les détails. Le roi et sa suite dînèrent dans les jardins; Louis se montra si satisfait, qu'il revint encore une fois à Sceaux, quoique l'astre du grand ministre commençât à pâlir. Pauvre château, où Colbert, l'homme de bronze, a pourtant pleuré en pensant aux misères du peuple qu'il n'avait pu prévenir, ton existence a été courte. Moins heureux que Vaux, de toi il ne reste rien que quelques gravures et le souvenir, populaire encore, du vertueux duc de Penthièvre, qui fut un de tes derniers possesseurs. Tristesses et enseignements du passé !

Nous pourrions suivre encore la carrière décorative de Le Brun dans les grandes fêtes données par ou pour le roi. En 1660, messieurs de l'Hôtel de Ville le chargent, pour l'entrée du roi et de la nouvelle reine, de décorer la place Dauphine; en 1662, il concourt à la mise en scène du célèbre Carrousel dont il a été tant parlé; en 1668, il trace et exécute à Saint-Germain-en-Laye le pompeux appareil du baptême du Dauphin; en 1670, avec Le Vau, il dresse à la barrière de Vincennes, après la conquête des Flandres et de la Franche-Comté, un

duc de Penthièvre. Sceaux, déclaré propriété nationale, fut vendu. Il arriva alors à la demeure de Colbert ce qui était arrivé à celle de Fouquet, un rude acquéreur en laboura les jardins; il finit même par vendre les matériaux du château démoli.

1. Gravé par Simoneau. La chapelle l'a été par Gérard Audran.

2. Berain nous en a laissé un joli dessin.



ORNEMENTS DU QUATRIÈME ANGLE DU SALON DE LA GUERRE.

Peint par Ch. Le Brun et dessiné par J. B. Massé. Gravé par Preisler.

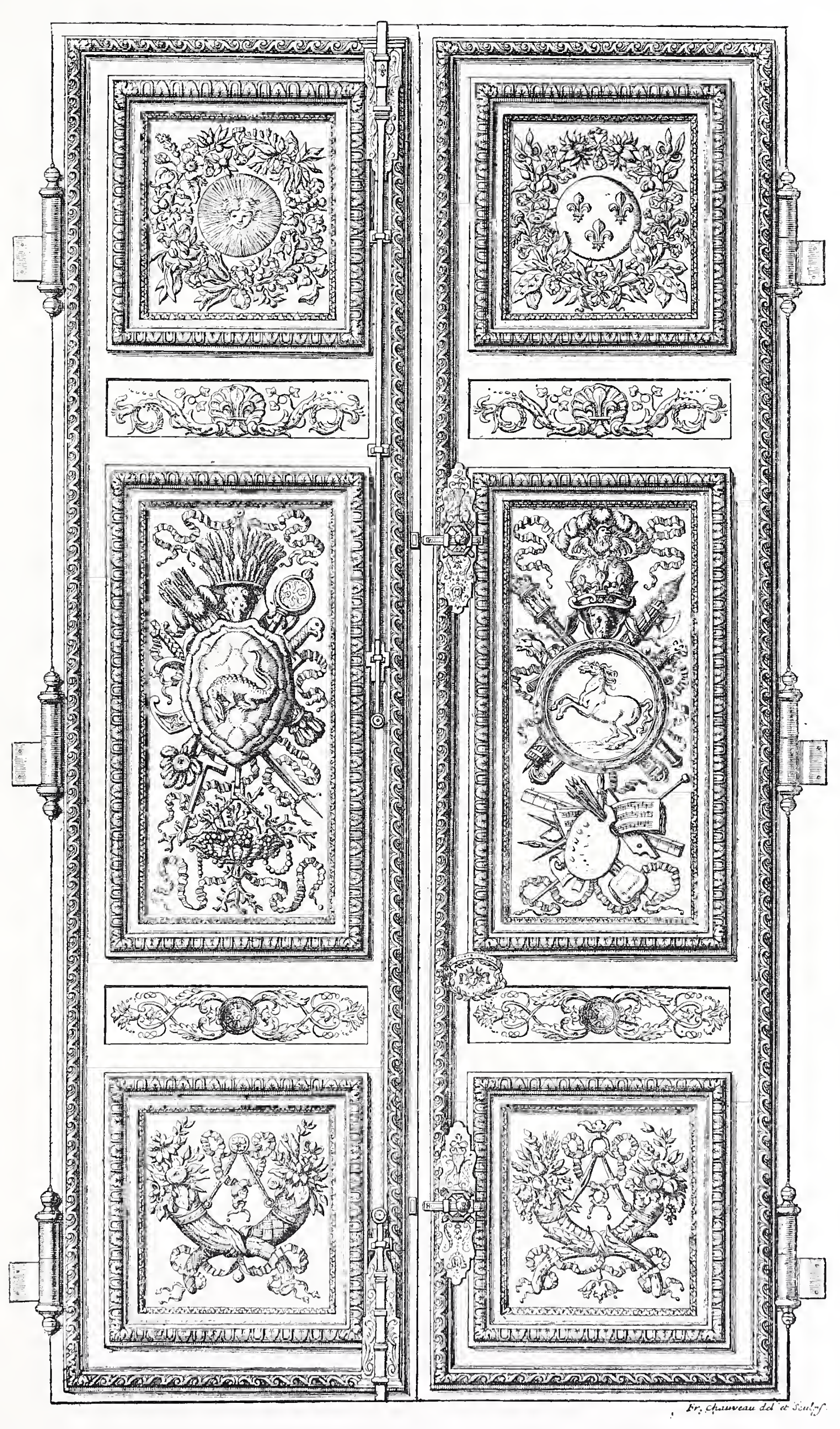
arc de triomphe à la gloire du roi [1]. En 1672, Le Brun est, par ordre de l'Académie de peinture, l'ordonnateur de la pompe funèbre du chancelier Séguier [2]. Il s'acquitte magnifiquement de sa mission : en cette circonstance, il fait preuve de reconnaissance, car c'était Séguier qui avait encouragé et soutenu ses premiers pas. Il ne l'oublia jamais, et durant toute sa vie il s'honora en témoignant sa gratitude au protecteur de ses jeunes années. Puis c'est l'organisation des divertissements donnés par le roi à toute sa cour, en 1674; ce sont les plans et le détail de la décoration de l'église de l'Oratoire, le jour où, en 1686, on y chanta un *Te Deum* d'actions de grâce pour la convalescence de Sa Majesté. Disons, afin de couper court à cette trop longue énumération, que, tant que Colbert fut ministre écouté, Le Brun eut la charge d'orner la scène des fêtes galantes et des représentations olympiennes de Versailles.

Un mot encore avant de suivre Le Brun aux Gobelins.

Nous sommes grand admirateur de ce que son style décoratif a d'imagination, d'invention, de sa science qui sait harmoniser toutes les parties d'un décor, et de la clarté avec laquelle il rend ses idées. Les ornements qui enveloppent et soutiennent ses vastes compositions ont une grâce noble; il n'est pas jusqu'à sa couleur, si elle était moins épaisse, qui ne nous semblât bonne pour le but qu'il veut atteindre, les gammes violentes, rarement heureuses, manquant de sévérité. Mais il est un point où nous nous séparons absolument de Le Brun. Décidément le plafond de la grande galerie est trop lourd; nous n'aimons pas ces masses de peintures et de reliefs sculptés où l'air ne circule pas et qui pèsent sur nos têtes. Habitué à sentir au-dessus de nous la lumière et l'espace, nous les cherchons naturellement, involontairement, — *tollit ad sidera vultus,* — et nous sentons une espèce de malaise à ne pas les rencontrer. Cette sensation instinctive, nous l'avons toujours constatée lorsque, sortant de la galerie, nous entrions dans les petits salons, dans la salle des Gardes ou d'Hercule, sous le

1. La première pierre de cet arc fut posée le 6 août 1670. Ce monument, commencé en matériaux solides, élevé seulement jusqu'aux piédestaux, s'acheva en plâtre et en bois. Il ne plut pas au roi; on le démolit en 1716. S. Le Clerc nous en a laissé une très belle gravure.

2. Protecteur de l'Académie. Nous en reparlerons.



PORTE DANS LE GRAND APPARTEMENT DES TUILERIES,
composée par J. Berain.

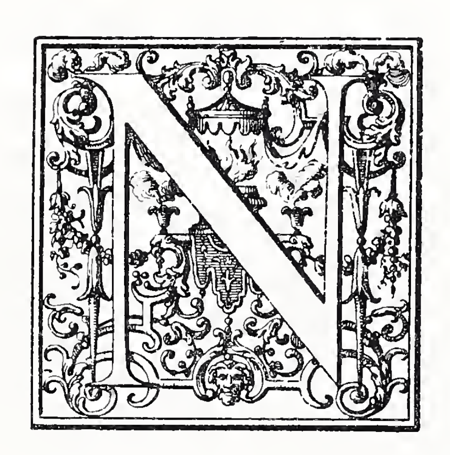
beau plafond de Le Moine. Là nous éprouvons une sorte de bien-être physique, de soulagement à sentir de l'air, de l'espace, et quelque chose du ciel, au-dessus de nous. Cette émotion nous est-elle personnelle, sommes-nous seul à l'avoir ressentie? Nous ne le pensons pas. Le grand décorateur se serait donc trompé, en entassant, bout à bout, tant de peintures; en les pressant si serrées sans que le regard puisse découvrir des profondeurs plus hautes, il aurait donc manqué à une loi de la nature même qui veut du plein en bas, de la légèreté en haut. — Mais, dira-t-on, la Sixtine. — Ah! la Sixtine!... Par une inspiration de génie, au centre de son immortel plafond, Michel-Ange a peint Adam et Ève; l'éther du paradis terrestre remplit l'œil, illumine toute la divine chapelle, et, derrière les gigantesques figures, le spectateur sent le ciel qui l'éclaire et qui rayonne [1].

1. Pour être juste, nous devons dire que nous possédons un autre projet du plafond de la galerie de Versailles. Dans ce projet, le compartiment du milieu représente la réception d'Hercule au milieu des Dieux. — C'est la pensée du plafond de Le Moine. — Dans un grand nombre de médaillons, reliés entre eux par des figures et des ornements en sculpture, devaient être peints les travaux du demi-dieu, et quatre compartiments contenir les triomphes d'Apollon, de Bacchus, de Pan et de Neptune. Le musée du Louvre possède un très beau dessin de ce plafond; il est relevé en couleurs et nous semble plus aérien que celui qui fut exécuté. Pourquoi ne lui donna-t-on pas la préférence? Probablement Louis XIV voulut être mis en scène; il ne pouvait pas oublier d'ailleurs que Le Brun avait fait à Vaux, sous les traits d'Hercule, l'apothéose d'un homme exécré.

Nous devons ajouter que ce plafond, tel que Louis XIV le voulut, blessa profondément l'orgueil national des cours et des peuples dont il immortalisait les défaites et l'abaissement. Rien n'était plus propre à tourner la tête d'un prince que la décoration du château de Versailles; elle aurait suffi pour faire perdre le sentiment des responsabilités à un esprit plus ferme que celui du Roi Soleil. On ne vit pas impunément au milieu d'une telle adulation. Aussi devait-il dire à son lit de mort, en s'adressant à son petit-fils : « Mon enfant, j'ai trop aimé la guerre. »

CHAPITRE VIII

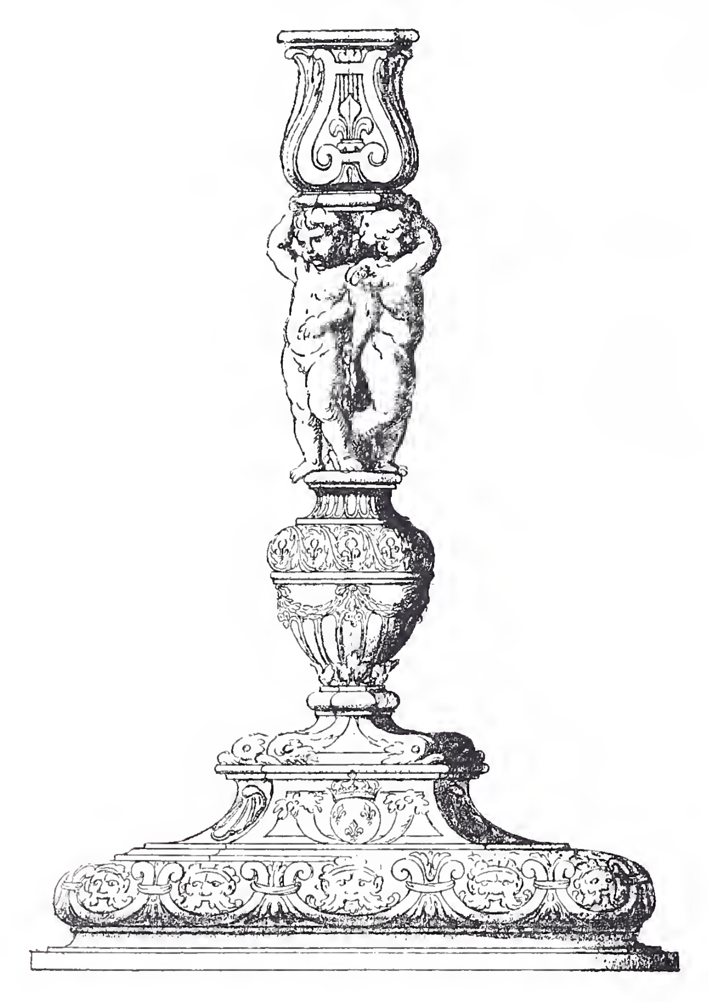
Le Brun aux Gobelins. — Ameublement nouveau. — Lettre patente nommant Le Brun directeur de la Manufacture royale des Gobelins. — Les principaux artistes qu'appelle Le Brun. — Rapport de M. Denuelle. — Opinion du marquis de Laborde.



ous avons montré Ch. Le Brun présidant au décor des hôtels, des palais, des châteaux, des jardins du prince; à Vaux, au Louvre, à Saint-Germain, à Versailles, à l'hôtel Lambert, à Saint-Mandé, au séminaire de Saint-Sulpice, à Sceaux, sur toute cette partie de l'art exerçant une véritable royauté. Nous voulons le présenter sous un autre aspect. Nous allons le voir dans un autre milieu, inspirant, dominant d'autres artistes, imposant sa marque au mobilier, le subordonnant à son style d'ornementation et créant cette unité qui fait d'un appartement de Louis XIV un tout complet, ayant dans ses moindres détails, serrures, boutons de portes, pincettes, tenailles, foyers, lustres, flambeaux, surtouts de table, argenterie, cristaux, porcelaines, même ton, mêmes formes, mêmes dessins, et satisfaisant l'œil par une expression de parfaite harmonie. Il avait bien compris la loi générale qui veut que le contenant réponde au contenu, que le meuble corresponde par sa couleur et ses lignes au panneau auquel il s'appuie.

Nous croirions difficilement, quoiqu'il manquât de naïveté, que Le Brun ne fût pas touché par les meubles délicieux, les boiseries ouvragées, les cheminées de la Renaissance et même des temps antérieurs. Mais il avait le sentiment de la convenance trop vif pour ne pas sentir que ces belles choses ne seraient point à leur place sous les peintures, les sculptures, les bronzes, les arabesques, les ors, dont il revêtait à profusion ses grands salons, ses immenses galeries. Elles y auraient manqué

d'ampleur et d'éclat, leurs fines et gracieuses découpures ou leurs sévérités n'auraient eu ni les proportions ni les reliefs, exigés par le décor général qu'elles eussent été appelées à compléter. Il fallait chercher un nouveau système d'ameublement qui convînt non seulement aux

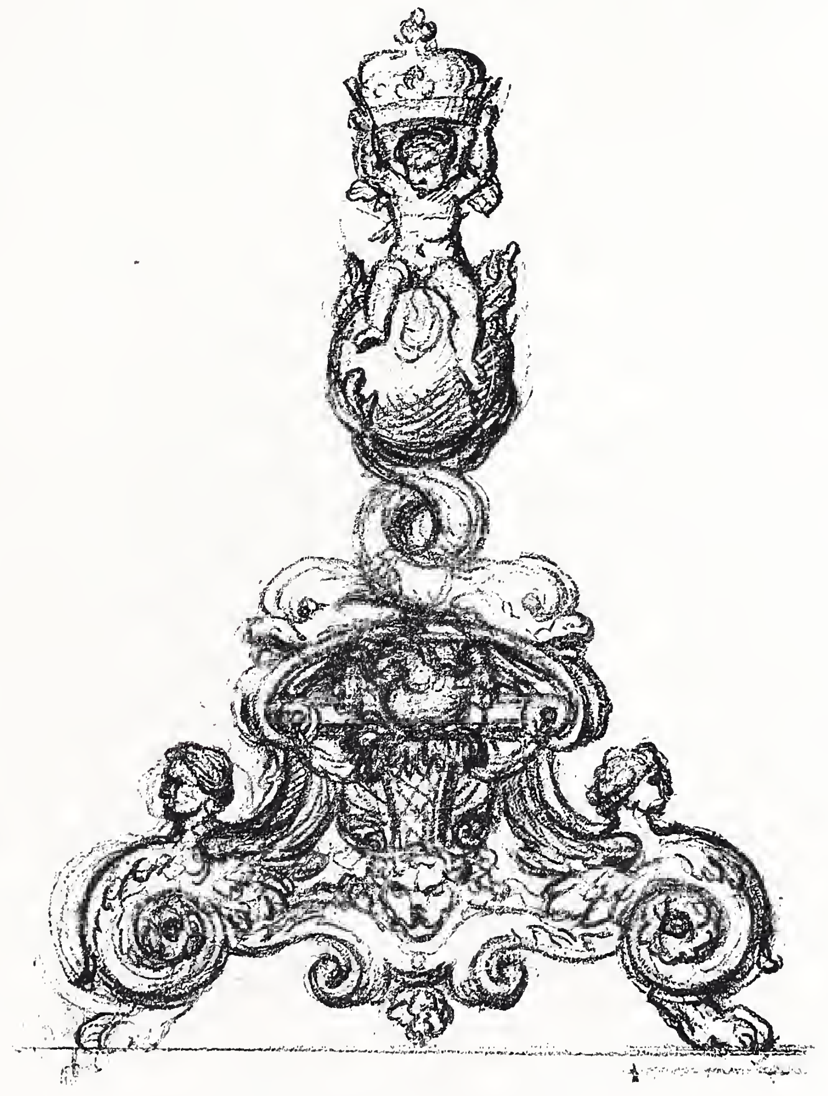


FLAMBEAU AUX ARMES ROYALES.
Dessin de Ch. Le Brun. (Musée du Louvre.)

édifices, mais aux besoins de la vie et aux costumes. Ainsi, d'ailleurs, le commandait le roi, voulant que tout en France datât de lui; ainsi le désirait également Colbert pour la majesté du trône sans doute, mais plus encore par une autre raison tenant à son système économique [1].

1. La publication de l'*Inventaire général du mobilier de la Couronne* (règne de Louis XIV), que

Profondément, passionnément patriote, préoccupé du développement de la richesse nationale qu'il ne voyait point uniquement, comme Sully,



CHENET AUX ARMES ROYALES.
Dessin de Ch. Le Brun. (Musée du Louvre.)

dans le pâturage et le labourage, le grand ministre était convaincu que la France pouvait et devait, non seulement se suffire à elle-même,

M. J. Guiffrey vient de faire paraître chez M. Rouam, est un grand service rendu non seulement aux artistes, aux amateurs, mais encore à tous ceux qui s'occupent de l'histoire du grand siècle. C'est un document de premier ordre.

mais rendre l'Europe entière tributaire de ses productions et de son génie. Afin d'atteindre ce but que fallait-il faire? Encourager et protéger les travailleurs français, les défendre chez nous contre la concurrence étrangère, et par d'habiles traités leur ouvrir les marchés du monde. De là, le code si étroit et si violent de la prohibition, les édits impérieux réglant minutieusement nos fabriques et nos ateliers, la marine marchande relevée, la marine de guerre prête à la protéger sur toutes les mers, dans tous les ports; les canaux creusés, les routes ouvertes à la circulation des marchandises, l'appel adressé aux ouvriers étrangers, la défense faite aux nôtres, sous peine des galères, de songer à s'expatrier[1]; de là, enfin, ce système d'encouragements généreux, de violences odieuses, de police maladroite, de dépenses libérales, de travaux admirables, que l'on a appelé le *Colbertisme*. Rien ne pouvait donc mieux sourire aux desseins du ministre que la création d'un art nouveau, ou, du moins, de productions nouvelles, qui, nous affranchissant de celles de l'Italie et de la Hollande, des Flandres, de l'Espagne, attireraient chez nous l'Europe entière et la livreraient à l'essor de notre travail.

Aussi, dès que Fouquet est tombé, dès que Colbert est devenu surintendant, d'abord effectif, ensuite nominal des bâtiments, il met la main à l'œuvre, pousse le roi à entreprendre de grands édifices, l'excite à entrer dans cette voie fastueuse, dont vainement plus tard il cherchera à le détourner[2]; enlève à l'Italie, à la Belgique, à Londres même, d'habiles ouvriers; appelle Le Brun et lui livre les Gobelins pour qu'il en fasse la manufacture générale de tous les meubles et joyaux de la couronne. Comme rien n'éclaire mieux la pensée du ministre que l'édit en vertu duquel Le Brun prend la direction des Gobelins, nous croyons devoir donner ici quelques extraits de cette pièce importante.

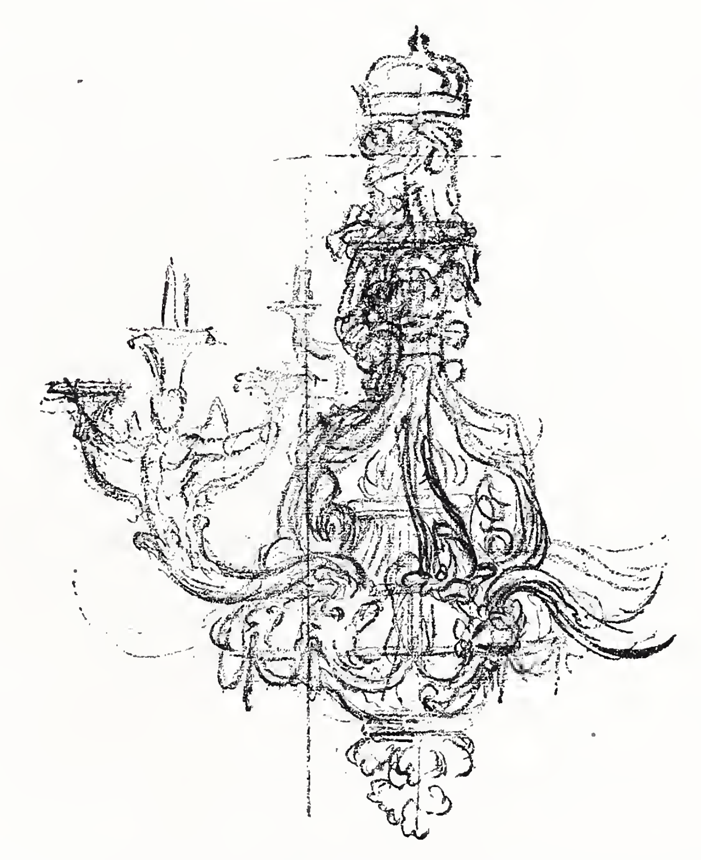
Après avoir longuement énuméré les services rendus aux arts par les rois ses prédécesseurs et son intention de marcher sur leurs traces, Louis XIV s'exprime ainsi :

1. Il ne faudrait pas croire que cette indigne législation fût particulière à la France; la loi anglaise condamnait à la déportation ceux qui exportaient des laines. La violence, à Venise, allait jusqu'à autoriser l'assassinat. La législation de Florence, plus de deux siècles auparavant, s'était montrée sinon aussi sévère, du moins aussi exclusive. Voir la savante *Histoire de Florence*, de M. Perrens.

2. C'est le Louvre qu'il voulait voir terminer; il repoussa tant qu'il le put la création de Versailles et toutes les folies qui suivirent.

« A ces causes et autres considérations à ce nous mouvans, de l'advis de nostre conseil d'État qui a vu l'édit du mois de janvier 1607... nous avons dict, statué, ordonné....., etc.

« C'est à sçavoir que la manufacture des Tapisseries et autres ouvrages demeurera establie à l'Hôtel appelé des Gobelins, maisons, lieux et deppendances à nous appartenant, sur la principale porte



PROJET DE LUSTRE SURMONTÉ DE LA COURONNE ROYALE.
Dessin de Ch. Le Brun. (Musée du Louvre.)

duquel sera posé un marbre au-dessous de nos armes dans lequel sera inscript : Manufacture royale des meubles de la Couronne.

« Seront les manufactures et deppendances d'icelles, régies et administrées par les ordres de nostre amé et féal conseiller ordinaire en nos conseils, le sieur Colbert, surintendant de nos bâtiments, arts et manufactures de France...

« La conduite particulière des manufactures appartiendra au sieur Le Brun, nostre premier peintre, sous le titre de Directeur, suivant les lettres que nous lui avons accordées le 8 mars 1663, et vacation suivante sera donnée à personne capable et intelligente dans l'art de peinture pour faire dessins de tapisseries, sculpture, et autres ouvrages, les faire exécuter correctement et avoir la direction et inspection générales sur tous les ouvriers qui seront employés.....

« Le Surintendant des bastimens et le Directeur sous luy tiendront la manufacture remplie de bons peintres, maîtres tapissiers de haute et basse lisse, orfévres, fondeurs, graveurs lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers, et d'autres bons ouvriers en toutes sortes d'arts et métiers qui sont établis..... »

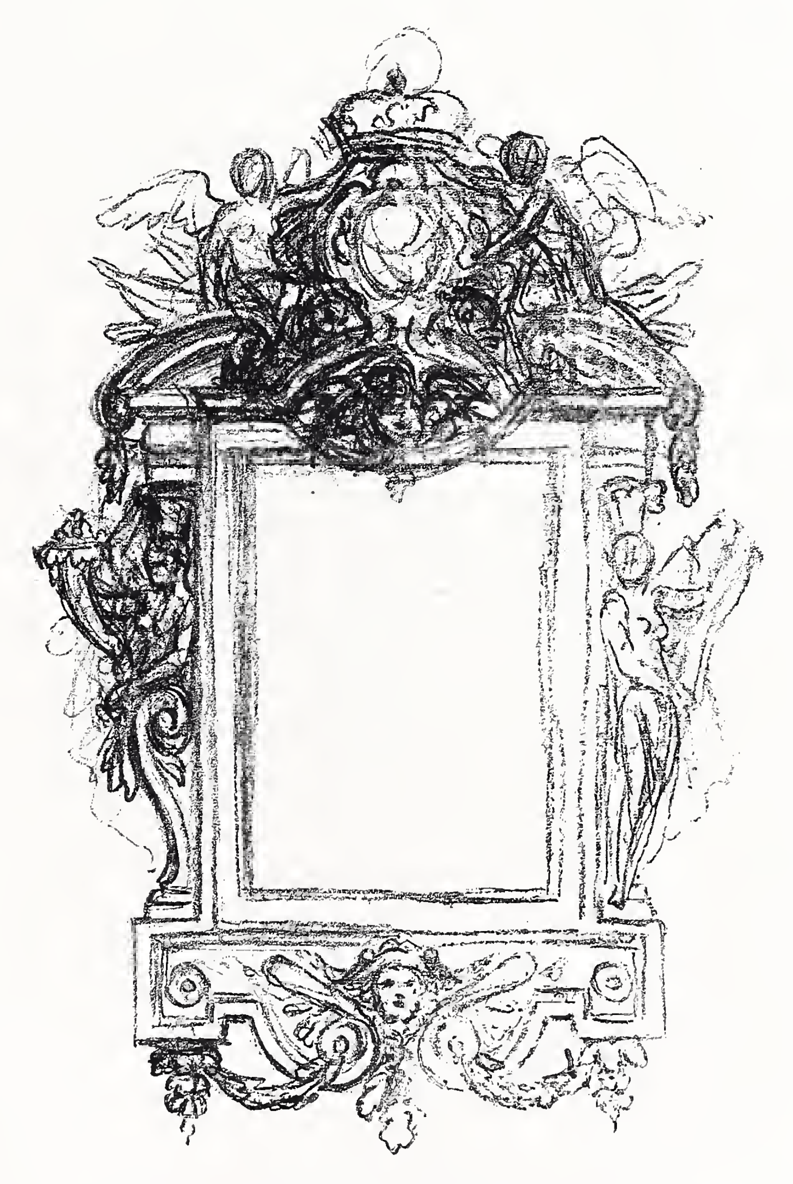
Si cet édit ne fut enregistré au Parlement qu'en 1667 [1], on voit par les lettres patentes qu'il vise que, dès 1663, Le Brun avait pris la haute direction des Gobelins, devenus l'atelier du Garde-meuble de la Couronne [2]. Nous connaissons maintenant assez notre Le Brun pour savoir avec quelle vigueur il embrassa la tâche qui lui était confiée, quelle activité il imprima à la manufacture, quelle impulsion il donna aux ateliers anciens et nouveaux, et de quels hommes éminents il sut s'entourer. Nous en avons déjà, dans l'étude précédente, fait connaître quelques-uns, mais il importe à leur mémoire, à la juste reconnaissance que nous leur devons, d'en produire une liste plus complète.

De 1663 à 1690, pour ses chefs d'atelier de haute lisse, Le Brun eut Jans le père, Laurent, Lefebvre le père; pour les basses lisses, Jean de la Croix et Morizé. Et quand il s'agit de cartons à exécuter, de sculptures, de meubles en bois ou en argent, d'orfèvrerie, de serrurerie, de mosaïque, nous voyons sous ses ordres Baudren Yvart, Van der Meulen, Baptiste Monnoyer, Nicasius Bernaërt, Anguier, Audran, Ballin, Boëls, Boulle, Le Pautre, Caffieri; les brodeurs Balland et Simon Fayette, les deux Boullongne, les deux Corneille, Bourguignon,

1. Voir Isambert, tome XVIII, page 191.

2. Le 6 juin 1662, le roi acquit du sieur Leluc l'hôtel des Gobelins moyennant 40,775 livres. De 1662 à 1668, du « sieur Le Brun », premier peintre du roi, un emplacement, moyennant 5,817 livres, et une maison de H. de Comans, 10,000 livres. La fabrication des tapisseries des Gobelins date, pour le compte du roi, de 1662.

Noël, Génoëls, Coypel, Simon Duquoy, Francart, les Tételin ou Testelin, Lichery, Masson, les deux Sèves, les orfèvres Locre, Dutel,



CADRE DE MIROIR.
Croquis de Ch. Le Brun. (Musée du Louvre.)

Cucci, rival de Boulle; l'ingénieux menuisier Prou ; Berain, ce Berain si français, si fin, si délicat, dont, pour l'enseignement de l'art, nous ne reproduirons jamais assez les œuvres; les deux Villiers, enlevés par

Colbert à l'Angleterre; l'habile Dominique, et tant d'autres encore que le temps ingrat a laissés tomber dans un injuste oubli [1]; puis vient la légion des dessinateurs, des illustres graveurs que nous ne citons pas, parce qu'ils reparaîtront naturellement dans cet ouvrage! Pinceaux, ciseaux, burins, crayons, aiguilles, navettes, tous les outils de l'art exécutèrent avec une intelligence soumise ce que le maître ordonnateur voulut et commanda. Le gouvernement de Le Brun fut le grand règne des Gobelins.

Le rôle que joua Le Brun aux Gobelins, nous le trouvons défini et présenté avec une autorité si magistrale dans le rapport de la commission [2] instituée par M. Waddington, ministre de l'Instruction publique, pour rendre son lustre à notre grande manufacture, que nous ne pouvons mieux faire que d'en citer quelques fragments. Après avoir, avec une compétence et une clarté parfaites, fait l'histoire de la tapisserie, nettement défini son rôle dans l'art décoratif et de quelle façon intime, sous peine de perdre son véritable caractère, elle doit se relier à l'architecture; après avoir trop facilement montré à quel point déplorable, depuis cent ans, entrée qu'elle est dans une voie funeste, notre fabrication viole toutes les conditions de l'art, M. Denuelle, parlant comme un vrai maître, s'exprime ainsi :

« En 1662, Colbert, surintendant des finances [3], concentre aux Gobelins les ateliers de haute et basse lisse épars à la Trinité, au Louvre, à la rue de la Planche et aux Gobelins; il continue l'idée d'Henri IV, et réunit dans l'établissement tous les corps d'état propres à la fabrication des objets mobiliers qui doivent servir aux demeures royales. A partir de cette époque, les Gobelins deviennent cette grande

1. Voir, pour les ouvriers et artistes qui travaillèrent à cette époque aux Gobelins, une série de quatrains sous cette rubrique : *Ceux qui font fleurir les beaux-arts dans l'hôtel des Gobelins sous la direction de M. Le Brun, premier peintre du roi, selon les mémoires qu'en a baillez M. Rousselet, le 7 mai de l'an 1677.* L'auteur de ces rimes, l'abbé de Marolles, pouvait être un chroniqueur bien informé, un excellent collectionneur d'estampes, mais quel poète, bon Dieu !

2. Commission composée de MM. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, président; Ballu, membre de l'Institut, architecte; Baudry, membre de l'Institut, peintre; Cabanel, membre de l'Institut, peintre; Duc, membre de l'Institut, architecte; Denuelle, peintre; Puvis de Chavannes, peintre; Lavastre, décorateur. Le rapport a été rédigé par M. Denuelle : il lui fait grand honneur, c'est un travail complet et excessivement remarquable.

3. Il ne l'était point encore, en titre du moins.

école d'art industriel dont l'influence et l'enseignement contribuèrent si puissamment au développement de notre industrie nationale.

« Charles Le Brun, premier peintre du roi, est nommé directeur; son puissant génie fait briller l'art de la tapisserie d'un nouvel éclat. Il crée une véritable école; c'est d'après ses modèles que les élèves



ÉCRAN DE SATIN BLANC BRODÉ.

dessinent; il donne le dessin des statues, des meubles, des bronzes; il devient le régulateur de toutes les formes.

« Dans ses cartons de tapisserie il aborde tous les genres; il les traite avec une égale supériorité. Il est secondé par une pléiade d'artistes spéciaux qui viennent concourir à l'œuvre commune..... Il apporte, dans la composition des modèles qu'il fait exécuter, le principe décoratif de la peinture monumentale, et si parfois, dans ses sujets historiques, il se laisse entraîner par son tempérament de

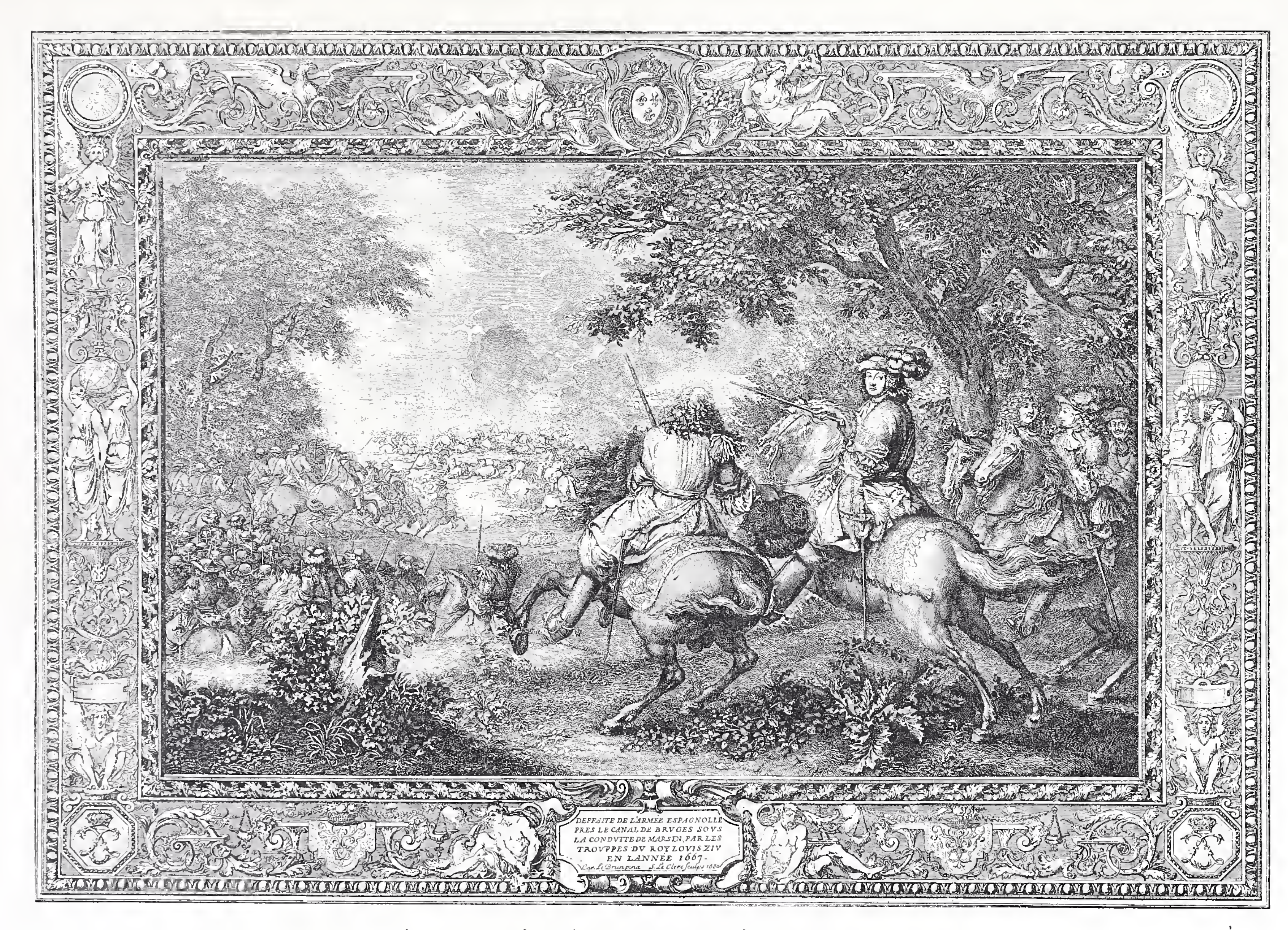
peintre à faire des tableaux d'un aspect trop réel, la composition est si claire, le sujet si écrit, le modelé si large, qu'ils conservent malgré cela leur caractère décoratif et architectural. Il ne se sert jamais que de trois plans, la perspective ne s'accuse que par l'échelle des détails..... Les premiers plans s'enlèvent en coloration franche sur les fonds..... Pour les carnations il n'a que trois gammes : celle des hommes, celle des femmes, celle des enfants ; cette répétition de tons continue contribue à donner à l'ensemble une grande harmonie. Il répand la lumière dans toute sa composition; il modèle par tons francs à l'aide de six teintes par couleur ; l'exécution est toujours franche.

« Aussi la tapisserie reprend-elle sous Le Brun son véritable caractère : elle est décorative et architecturale.

« Les compositions de Le Brun sont de deux natures bien distinctes : les unes, comme les *Actes de la vie du Roi* et l'*Histoire d'Alexandre,* ont un faux air de tableaux; elles sont solennelles et pompeuses comme la cour de Louis XIV ; les autres, comme les *Châteaux,* les *Mois,* les *Saisons,* les *Éléments,* sont plus franchement décoratives et conçues dans un esprit plus conforme à la donnée de la tapisserie.

« Toutes les règles de l'art de la tapisserie se trouvent réunies dans cette série de compositions : ordonnance magistrale, sujet très écrit, rapport harmonieux des masses et des détails ; tout y est bien à sa place ; la coloration est franche et bien équilibrée... La disposition des bordures est géométrique et architecturale... Les détails de leur ornementation consistent généralement en de fines arabesques tirées du règne animal et végétal, et en des figurines d'un grand style encadrées de moulures simulées, reliées par des cartouches chargés d'emblèmes et d'inscriptions. Ces bordures sont d'une richesse d'invention merveilleuse. »

Malheureusement, M. Denuelle le signale, Le Brun commit une faute qui ne pouvait avoir aucune importance tant qu'il était là avec son entente des arts décoratifs, mais qui, après lui, devait pousser la tapisserie à devenir une ridicule doublure de la peinture à l'huile. Le Brun substitua aux cartons dessinés et peints à l'eau le modèle à l'huile.



DÉFAITE DE L'ARMÉE ESPAGNOLE PRÈS DE BRUGES.

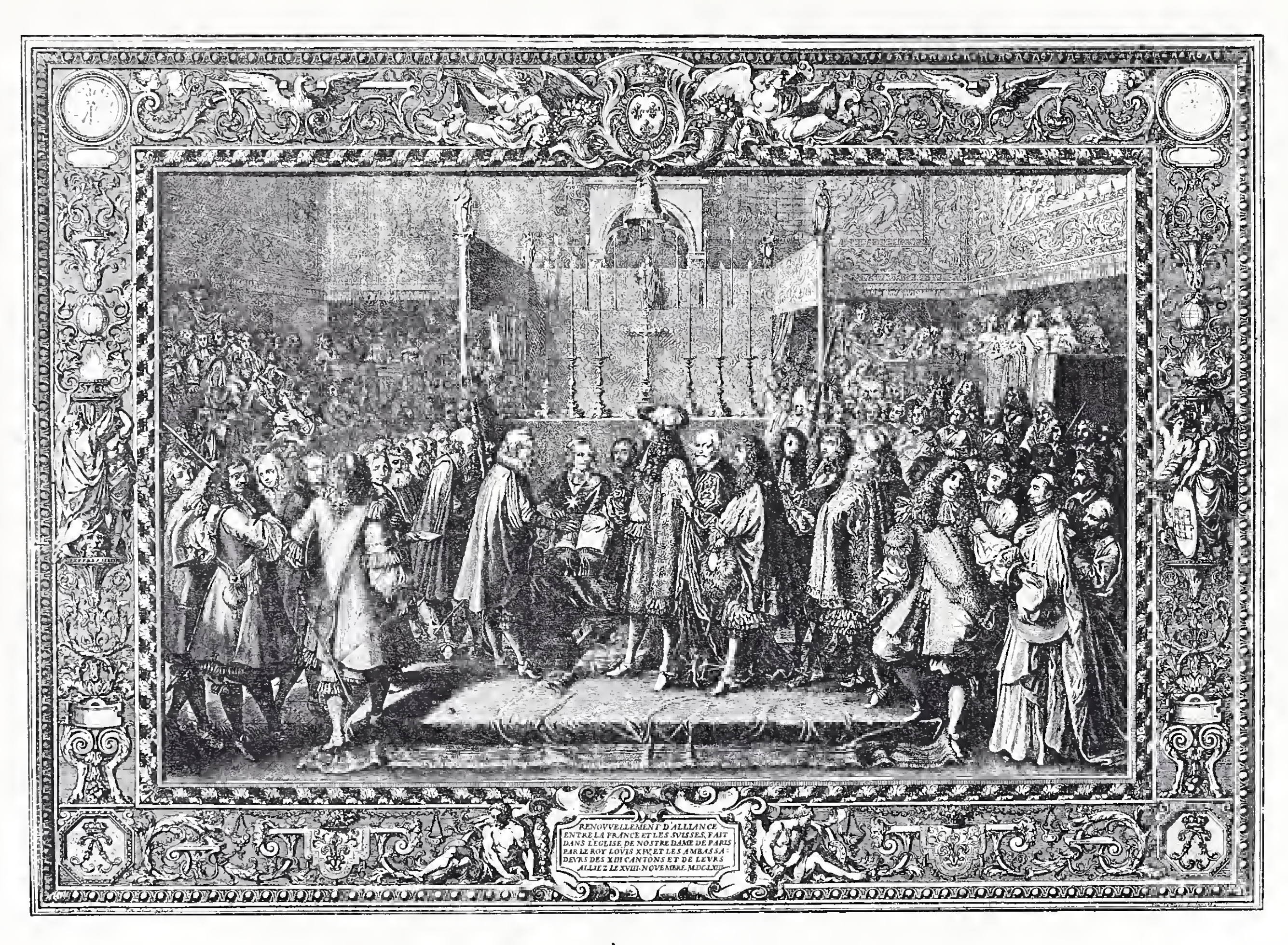
Tapisserie de l'*Histoire du roi*, d'après Ch. Le Brun.

« De là une exécution plus compliquée, et, par suite, l'abandon des principes simples qui doivent servir de base aux modèles de tapisseries; plus tard cette déviation augmenta encore, jusqu'au moment où l'on commença à reproduire en tapisserie des tableaux peints qui n'avaient pas été composés dans ce but. »

M. de Laborde avec une légitime colère a dit : « De déviation en déviation, la manufacture des Gobelins en est arrivée à prendre l'entreprise de la copie des tableaux en concurrence avec la gravure en couleurs, avec la lithochromie, avec les papiers peints, avec toutes les imitations serviles possibles, incomplètes. Singulier résultat de trois siècles de sacrifices et d'efforts : avoir pour unique but de copier un tableau d'Horace Vernet (je cite le meilleur), dans une matière qui se déchire plus facilement que la toile, qui se mange aux vers et se ternit par la poussière; et avec des laines colorées dont pas une n'a un jour d'inaltérabilité, qui toutes changent rapidement, non pas avec ensemble de manière à conserver une sorte d'harmonie, mais par places qui font trou, par nuances qui font tache. C'est insensé ! »

M. de Laborde a raison dans sa rude franchise; il n'est pas un ami de l'art qui ne partage les sentiments qu'il exprime avec une si généreuse véhémence. L'art de la tapisserie n'a pas été créé pour contrefaire la peinture à l'huile et produire, par exemple, des portraits tels que ceux devant lesquels les honnêtes badauds trompés s'extasient, au Louvre, dans la galerie d'Apollon. L'habileté des ouvriers qui exécutent ces étonnants trompe-l'œil tient du prodige; M. Chevreul, dont la science leur a été funeste, leur a fourni vingt-quatre couleurs pour graduer chaque ton, et ils arrivent à des teintes fondues, à un modelé qui font illusion, mais ce ne sont plus là des tapisseries. Ces tours de force ont perdu le caractère essentiel de ce genre de travail, ils ne sont plus décoratifs; se relier à l'architecture est assurément le dernier de leurs soucis, ils ont complètement oublié la mission de l'art et faussent le goût.

Il faut revenir aux larges et sobres pratiques de Le Brun, à ses cartons, à ceux de Raphael, de Jules Romain, de Lerambert, de Poussin, de Philippe de Champaigne, de Van der Meulen, d'Antoine et



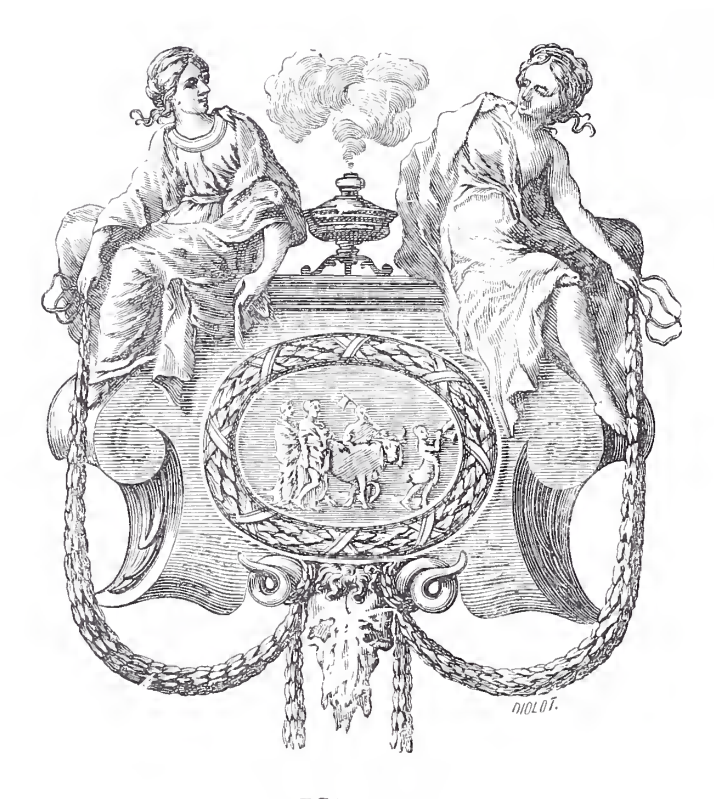
RENOUVELLEMENT DE L'ALLIANCE AVEC LES SUISSES.

Tapisserie de l'*Histoire du roi*, d'après Ch. Le Brun.

de Noël Coypel, de Vanloo, de Baptiste Monnoyer, de Berain, de Boucher [1], etc.; il faut consentir enfin à faire de la tapisserie et non de la peinture.

Là est le salut. Telle est, du reste, la conclusion de la commission présidée par M. de Chennevières, dont M. Denuelle a été le sévère et judicieux rapporteur. Nous applaudissons à ses paroles, et nous espérons que les cartons des tentures que M. Ch. Lameire exécute pour le Panthéon seront un premier pas vers cette réforme.

1. C'est à dater de 1740, de la fatale direction d'Oudry, que commence la décadence du goût aux Gobelins. Les ouvriers luttèrent vainement contre leur chef qui voulait faire de la tapisserie-peinture.



F C. jn I B fe

CUL-DE-LAMPE TIRÉ D'UN OVIDE DE 1651.

CHAPITRE IX

Charles Le Brun trône aux Gobelins. — Les tapisseries.



irecteur des Gobelins, Le Brun y avait un logement où il faisait fort le Mécène. Le roi, sur sa demande, avait donné dans la manufacture des appartements à divers artistes, entre autres à Sébastien Le Clerc, dont Le Brun avait deviné et encouragé le rare talent. Il aimait à trôner et il trônait aux Gobelins, à l'Académie, lorsqu'il n'était pas dans la petite maison de Versailles, qu'il tenait de la munificence de Louis XIV. Pour cette acquisition il avait reçu de Sa Majesté une somme de 20,000 livres [1]. Partout on se pressait autour de lui, les artistes lui faisaient une cour assidue, ils le fêtaient, ils lui dressaient un mai dans la cour des Gobelins et le spirituel crayon de Sébastien Le Clerc en perpétuait le souvenir dans un curieux dessin qui prouve le mouvement et la vie qui régnaient au sein de l'active manufacture, souvent visitée par les grands seigneurs et les riches amateurs. On s'y amusait sans doute, mais on y travaillait avec émulation, avec ardeur, pour un maître qui ne voulut jamais attendre. Afin de le satisfaire [2], Le Brun, accablé d'ouvrage, appela à son aide jusqu'aux élèves

1. Pour connaître la valeur de l'argent à cette époque comparée à la nôtre, on peut hardiment multiplier le chiffre par quatre comme l'a fait M. Pierre Clément dans son beau travail sur Colbert.

Ainsi, en 1685, Louvois étant surintendant des Bâtiments, on dépensa pour le château de Versailles 11,314,281 livres, qui représentent, et au delà, 45,257,124 francs d'aujourd'hui.

2. Une citation que nous empruntons à l'excellente préface que M. J. Guiffrey a mise en tête de l'*Inventaire général du Mobilier de la couronne sous Louis XIV*, peut donner une idée de l'ardeur avec laquelle on travaillait aux Gobelins, à en juger par ce qui se passait dans les ateliers de tapisseries.

« Quelques chiffres, dit M. Guiffrey, suffisent pour donner une idée générale de l'importance de ces quatre chapitres de tapisseries. La collection de Louis XIV comprenait 334 tentures complètes,

de l'École de Rome. Ce fut sur des cartons, qu'ils peignirent par son ordre, que furent exécutées les fresques de Raphael, décorant les stances du Vatican : le *Parnasse,* la *Vision,* la *Victoire de Constantin*[1], l'*Incendie du Bourg,* la *Messe de Bolsène,* etc., etc.; et devant ces nobles tentures ne pâlissent point les *Éléments,* les *Saisons,* les *Mois,* les *Châteaux,* la longue série des *Actes de la vie du Roi,* ouvrés sur les cartons du grand dessinateur français. Jamais les tapissiers des Gobelins n'eurent à leur tête un pareil homme et ne produisirent plus de chefs-d'œuvre. Le Brun savait admirablement se servir des talents variés des artistes qui l'entouraient, et il ne se cachait point de leur collaboration. Pour les chevaux, il employait Van der Meulen; Yvart faisait les grandes figures, Baptiste les fleurs, Boulle les animaux et les oiseaux, Anguier l'architecture, Génoëls, Baudouin, les paysages; Berain, Le Pautre, les ornements, les grotesques. Supérieur à toute jalousie, il mettait sur ses métiers, entre les mains de ses deux cent cinquante ouvriers, l'*Histoire de Moïse* de Poussin.

De 1663 à 1690, M. Lacordaire a relevé la quantité des tapisseries qui sortirent des Gobelins. Il a compté dix-neuf tentures complètes fabriquées en haute lisse, d'une surface totale de 4,110 aunes carrées, et cinquante-quatre tentures de basse lisse, d'une surface totale de 4,294 aunes carrées. Les premières avaient coûté 1,106,278 livres, les secondes 623,601 livres.

Du reste, si nous sommes assez incomplètement renseignés sur une partie des ouvrages qui naquirent aux Gobelins, nous sommes heureusement mieux renseignés sur les tapisseries, grâce, comme toujours, aux registres des bâtiments et à une espèce d'inventaire dressé par M. de

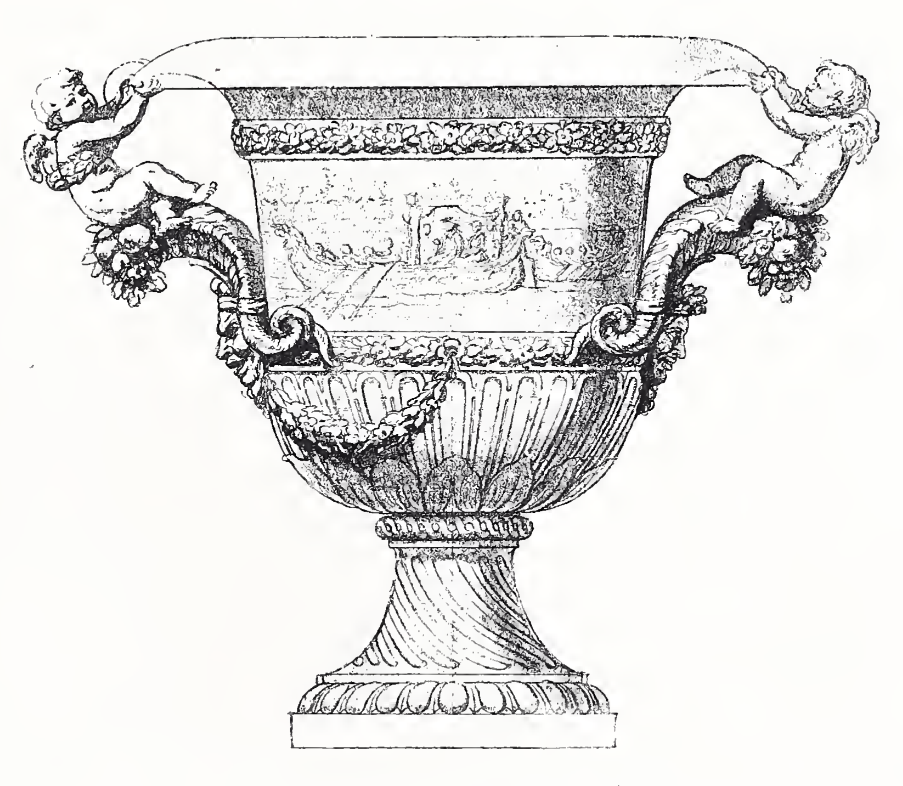
formant un total de 2,600 tapisseries, plus 140 pièces isolées ou détruites. Si on examine le détail de cette prodigieuse accumulation, on constate que la contribution de la manufacture des Gobelins, depuis sa réorganisation par Colbert, entre pour 822 pièces ou 101 tentures. »

1. A propos de cette tapisserie de Constantin, nous avons une assez curieuse lettre de Jacques Cassagne, garde de la bibliothèque du Roi, et père de cet abbé Cassagne dont Boileau s'est tant moqué. Il écrit à Colbert : « Estant allé aux Gobelins... j'ay vu aussy une des pièces de la tapisserie de *Constantin* et j'y remarquay une chose qui me paroist assez considérable pour m'obliger à vous en dire mon avis. C'est, Monsieur, que dans l'étendard de cet empereur on a mis ces mots : *Veni, vidi, vici,* qui appartiennent à Jules César et qui, en effet, furent employés pour son triomphe. Pour moy, j'ay pensé qu'il vaudroit mieux y mettre ces mots : *In hoc signo vinces,* puisqu'ils sont consacrés à Constantin... » — Vous aviez raison, monsieur Cassagne.

Mesingue cité par M. Lacordaire et à qui nous empruntons les intéressants détails que l'on va lire :

« Le sieur Yvart le père a peint les tableaux des *Quatre éléments;* de quatre entrefenestres, M. Dubois a peint le Feu, M. Genoëls les trois autres.

« Une tenture des *Saisons* rehaussée d'or, en huit pièces, à cause



VASE AVEC LA BARQUE DU ROI.
Dessin de Ch. Le Brun. (Musée du Louvre.)

des quatre entrefenestres qui sont quatre sujets se rapportant aux Saisons, représentées par des enfants grands comme nature; cette tenture a 32 aunes 8/16 1/2 de cours sur 4 aunes 2/16 de haut.

« M. Yvart le père a peint les quatre tableaux des *Saisons,* des quatre entrefenestres, M. Houasse a peint le Printemps, M. de Sève, le cadet, les trois autres; le tout sur les dessins et par les ordres de M. Le Brun.

« Une tenture, rehaussée d'or, de l'*Histoire du Roy* en quatorze pièces, d'après Le Brun et Van der Meulen :

« L'*Entrevue des roys*, l'*Audience du Légat*, la *Prise de Dunkerque*, peintes par Matthieu ;

« La *Prise de Lille*, le *Mariage du Roy*, la *Prise de Dôle*, peints par Testelin ;

« Le *Sacre du Roy*, la *Prise de Douay*, peints par Yvart le père ;

« L'*Alliance des Suisses*, la *Prise de Tournay*, la *Défaite de Marsin*, l'*Entrée du Roy aux Gobelins*, peintes par Sève cadet.

« Ce que M. Laurent et Lefebvre ont fait de cette tapisserie leur a été payé à 400 livres l'aune carrée, le reste a été passé à M. Jans à 450 livres [1] l'aune carrée (leur travail ayant toujours été distingué de celui des autres).

« Quatre *Batailles d'Alexandre* [2], sur les dessins de M. Le Brun, en onze pièces chacune, de 59 aunes 1/2 de cours sur 4 2/16 de haut :

« La *Bataille de Porus*, l'aile droite et l'aile gauche de ladite bataille, peintes par M. Houasse ;

« La *Bataille d'Arbelles*, peinte par les sieurs Yvart père et fils, Renet et Lichery ;

« La *Bataille au passage du Granique*, l'aile droite et l'aile gauche de ladite bataille, peintes par le sieur Lichery ;

« La *Princesse de Perse* [3], le *Triomphe*, peints par M. Testelin.

« MM. Laurent, Jans le père, Lefebvre, Jans le fils, ont exécuté ces quatre tentures ; elles ont coûté 187,441 livres.

« Deux tentures des *Mois* (rehaussées d'or), d'après les dessins de

1. Certainement plus de 2,000 francs, valeur actuelle. Il s'agit ici du travail des tapissiers.

2. Les originaux, au Louvre aujourd'hui, sont de Le Brun ; s'il en était besoin, voici une pièce qui suffirait à l'établir, elle est datée des Gobelins, le 5 mars 1694 :

« Deffunct monsieur Le Brun a peint luy-même les cinq tableaux des batailles d'Alexandre et ainsy il a peint toutes les figures d'Alexandre desdicts tableaux.

« Il peignit la famille de Darius en présence du roy à Fontainebleau, la bataille du Granique et celles d'Arbelles et de Porus ainsy que le triomphe ont été peints par luy-même, j'en suis témoin oculaire.

Signé : « JANS. »

L'honnête Jans défendait probablement son maître mort contre quelques-unes de ces basses calomnies, qui rampent sur les tombes.

3. La *Famille de Darius*.

Le Brun et Van der Meulen, en douze pièces et huit entrefenestres, de 83 aunes 6/16 de cours sur 3 aunes 1/2 de haut :

« *Janvier,* la représentation de l'Opéra dans le Louvre, à Paris ;



GRAND VASE D'ARGENT.
D'après la suite des *Maisons Royales.* (Château de Chambord.)

« *Février,* un ballet donné par le roy dans le Palais royal, à Paris ;

« *Mars,* la vue du château de Madrid, le roy à la chasse ;

« *Avril,* la vue du château de Versailles, une promenade du roy ;

« *May,* la vue de Saint-Germain, le roy à la promenade avec les dames ;

« *Juin,* la vue de Fontainebleau, le roy à la chasse;

« *Juillet,* la vue de Vincennes, une chasse du roy;

« *Août,* la vue du château de Marimont, en Hérault, une chasse du roy;

« *Septembre,* la vue du château de Chambord, une marche du roy;

« *Octobre,* la vue des Tuileries, une promenade du roy;

« *Novembre,* la vue du château de Blois, une marche du roy;

« *Décembre,* la vue du château de Monceaux, le roy à la chasse[1].

« Plusieurs peintres ont travaillé aux tableaux et plusieurs sur un seul :

« M. Yvart père a fait la plupart des grandes figures, les tapis de pied et les rideaux;

« M. Baptiste a fait les fleurs;

« M. Boulle a fait les animaux et les oyseaux;

« M. Anguier, l'architecture;

« M. Van der Meulen, les petites figures d'une partie du paysage;

« MM. Genoëls et Baudouin ont fait le reste du paysage.

« Deux tentures de l'*Histoire de Moyse,* rehaussées d'or, d'après Le Poussin et Le Brun.

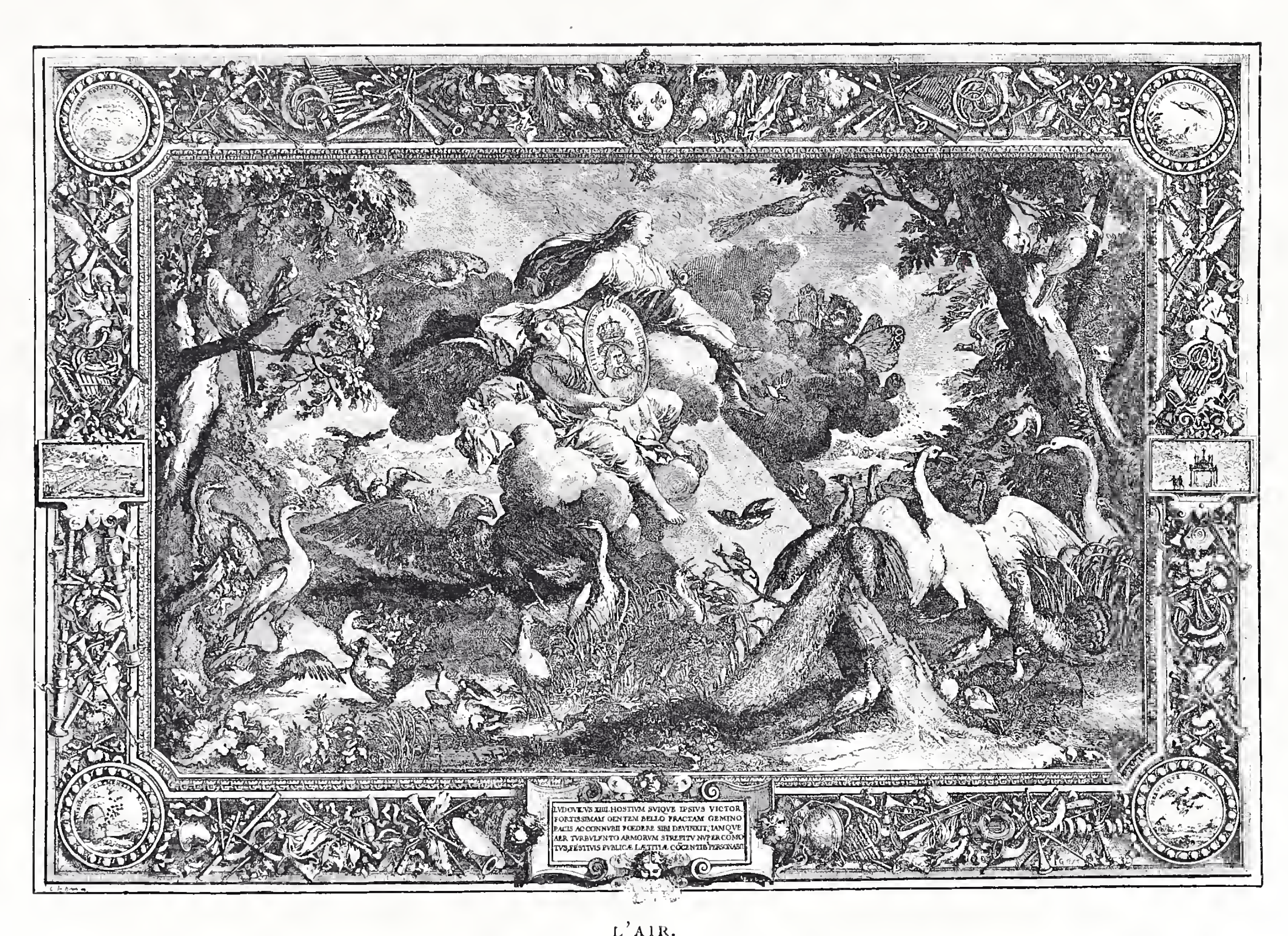
« La première est en dix pièces qui ont 45 aunes 14/16 de cours sur 3 aunes et 1/2 de haut, et la seconde est composée de onze pièces à cause du sujet de Moyse exposé sur les eaux que l'on a mis en deux parties. Cette tenture a 46 aunes 3/16 de cours sur 2 aunes 14/16 de haut.

. . . .

« MM. Stella, Paillet l'académicien, Yvart fils, Bonnemer, Testelin, de Sève cadet ont fait les dix modèles.

« De la première tenture, Lefebvre a fait *Moyse exposé sur les eaux,* la *Verge changée en serpent, Moyse frappant le rocher,* et M. Jans, *Moyse retiré des eaux,* le *Passage de la mer Rouge,* la

1. Sans compter tous les sérieux chagrins qui frappèrent si cruellement Louis XIV, comme nous comprenons l'incurable ennui de sa vieillesse dans tous ces palais où sous les lambris, sous les voûtes, sous les tentures, il ne voyait perpétuellement en passant que son image !



L'AIR.

Tapisserie de la tenture des *Éléments*, d'après Ch. Le Brun.

Manne dans le désert, le *Serpent d'airain,* le *Buisson ardent, Moyse marchant sur la couronne,* le *Veau d'or.*

« De la seconde, M. Lefebvre a fait cinq pièces et M. Jans les six autres.

« Deux tentures rehaussées d'or, d'après les *tableaux de Raphael,* d'après des copies faites par les élèves de l'Académie [de Rome]; de 65 aunes 8/16 1/2 de cours sur 4 aunes 1/4 de haut.

« La première a coûté 67,062 livres.

« La deuxième a coûté 66,285 livres.

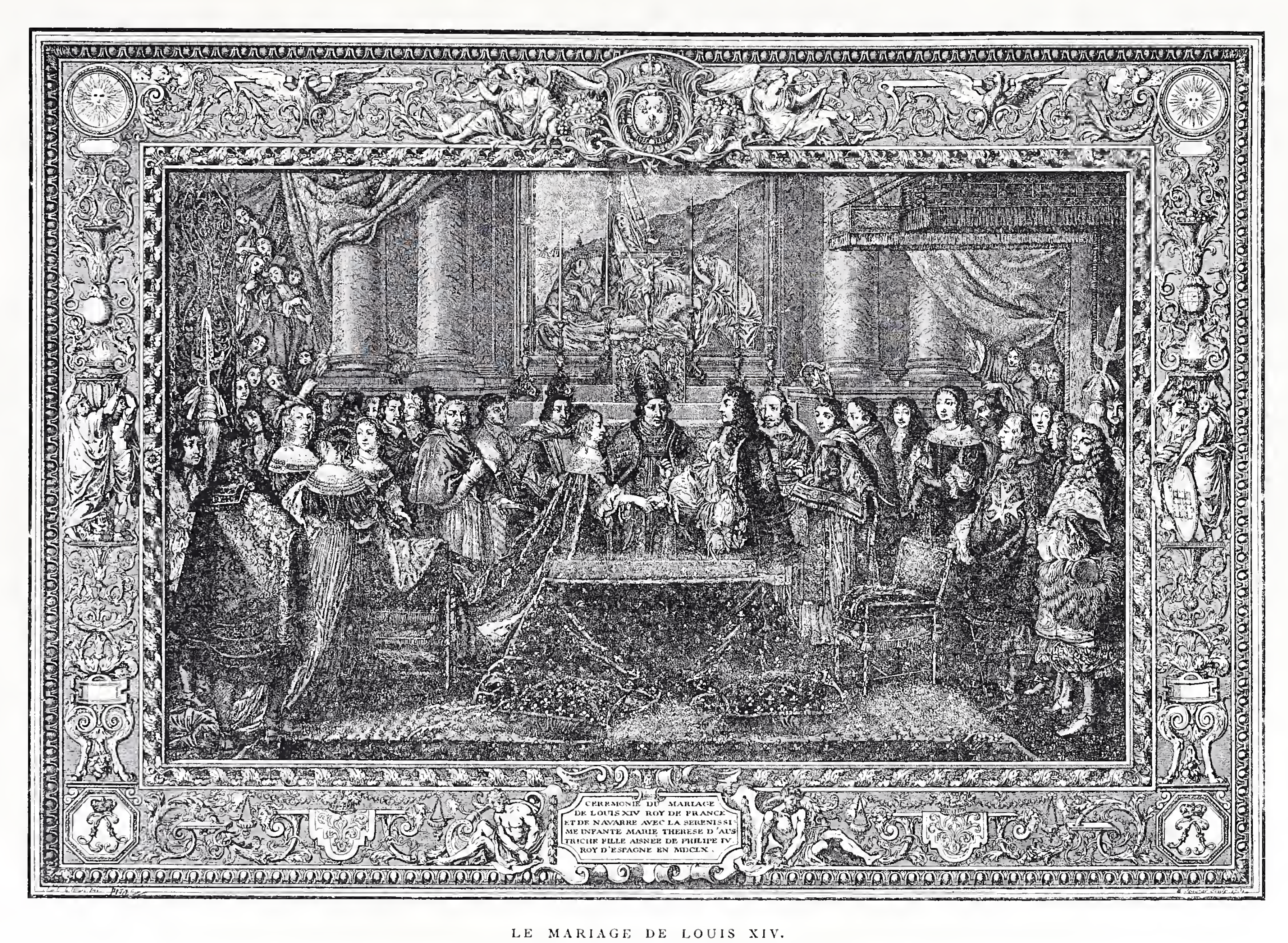
« De la première, Lefebvre a fait la *Vision de Constantin, Alexandre dans l'école d'Athènes* écoutant les savants, *Héliodore chastié* en pillant le temple de Jérusalem, et Jans les sept autres pièces :

« La *Bataille de Constantin contre Maxence, Attila qui va saccager Rome* et que saint Léon, allant au-devant de lui, arrête par le signe de la croix, le miracle de la messe.....

« Une tenture, d'après les *tableaux de la gallerie de Saint-Cloud,* par Mignard. »

Cette tenture fut certainement imposée à Le Brun, ce serait trop prétendre de l'humanité que de croire qu'il mit avec plaisir sur les métiers des Gobelins les ouvrages d'un rival déclaré dont il était loin d'avoir à se louer. Mais Louvois était alors tout-puissant et n'aimait pas l'artiste dont Colbert, en fait d'art, suivait tous les avis. Le Brun dut donc se soumettre et imposer silence aux amertumes de son cœur, il mit en train la tenture de Mignard; mais il mourut avant qu'elle fût achevée et ce fut sous Mignard, successeur de Le Brun, que les tapissiers y mirent la dernière main.

L'énumération des tentures que nous venons de donner dit assez quelle surveillance exigeait le seul atelier des tapisseries, mais sous sa direction, sans sortir des Gobelins, combien d'autres artistes n'avait-il pas à guider : les ébénistes, les argentiers, les brodeurs, les mosaïstes, les graveurs, les dessinateurs, tous ceux, enfin, qui touchaient à l'ornementation de l'intérieur du palais et au mobilier de la couronne ! Car nous ne saurions trop le répéter, rien ne se fit à Versailles, au Louvre, aux Tuileries, à Saint-Germain, sans l'attache de Le Brun,



LE MARIAGE DE LOUIS XIV.

Tapisserie de l'*Histoire du Roi*, d'après Ch. Le Brun.

depuis les pincettes du foyer jusqu'aux chefs-d'œuvre dont se couvrait la table du maître. Comment pendant plus d'un demi-siècle put-il, sans faiblir un seul jour, porter un tel fardeau?

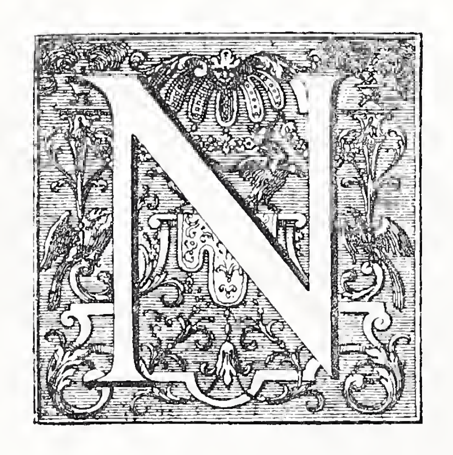


BRULE-PARFUMS EN ARGENT.

D'après la suite des *Maisons Royales*. (Château du Palais-Royal.)

CHAPITRE X

Marly. — Pourquoi construit. — Saint-Simon. — Une ligne de Mme de Maintenon. — Description de Marly. — Comment se faisait la désignation pour accompagner le roi à Marly. — Les douze signes du Zodiaque. — Nous en avons treize. — D'où vient probablement cette erreur. — Les larmes de Colbert. — Pourquoi les fresques de Marly.



ous avons parlé du château de Vaux dont Le Brun fut un des décorateurs, de la galerie d'Apollon au Louvre, une de ses œuvres les mieux réussies, de Sceaux que Colbert lui livra tout entier; nous nous sommes longtemps arrêté à Versailles que, depuis deux siècles, visitent et étudient les voyageurs et les artistes du monde entier. Notre intention première était de passer rapidement sur un autre château où s'est attaché le génie décoratif du maître, mais une circonstance heureuse, dont nous parlerons bientôt, nous a fait revenir sur cette résolution. Était-elle juste, d'ailleurs? Avions-nous le droit de traiter avec négligence celle des résidences royales qui, après Versailles, a joué le rôle le plus important dans l'histoire de Louis XIV? Comme le fastueux palais de Fouquet, à Vaux, comme le château de Colbert, à Sceaux, Marly, si aimé du grand roi, a disparu, fauché à ras de terre, ses fondations mêmes ont été dispersées par le vandalisme; il a à peine duré un siècle, et Volney, témoin de ce désastre, assis sur un de ses débris, aurait pu ajouter un chapitre à ses *Ruines* et méditer aux bords de la Seine, ainsi qu'il l'avait fait en Orient, sur la fin des dynasties et la chute des empires.

L'origine de Marly, même la question d'art à part, mérite d'être racontée, c'est toute une révélation historique.

Si la pompeuse étiquette de Versailles pesait sur toute la cour, elle

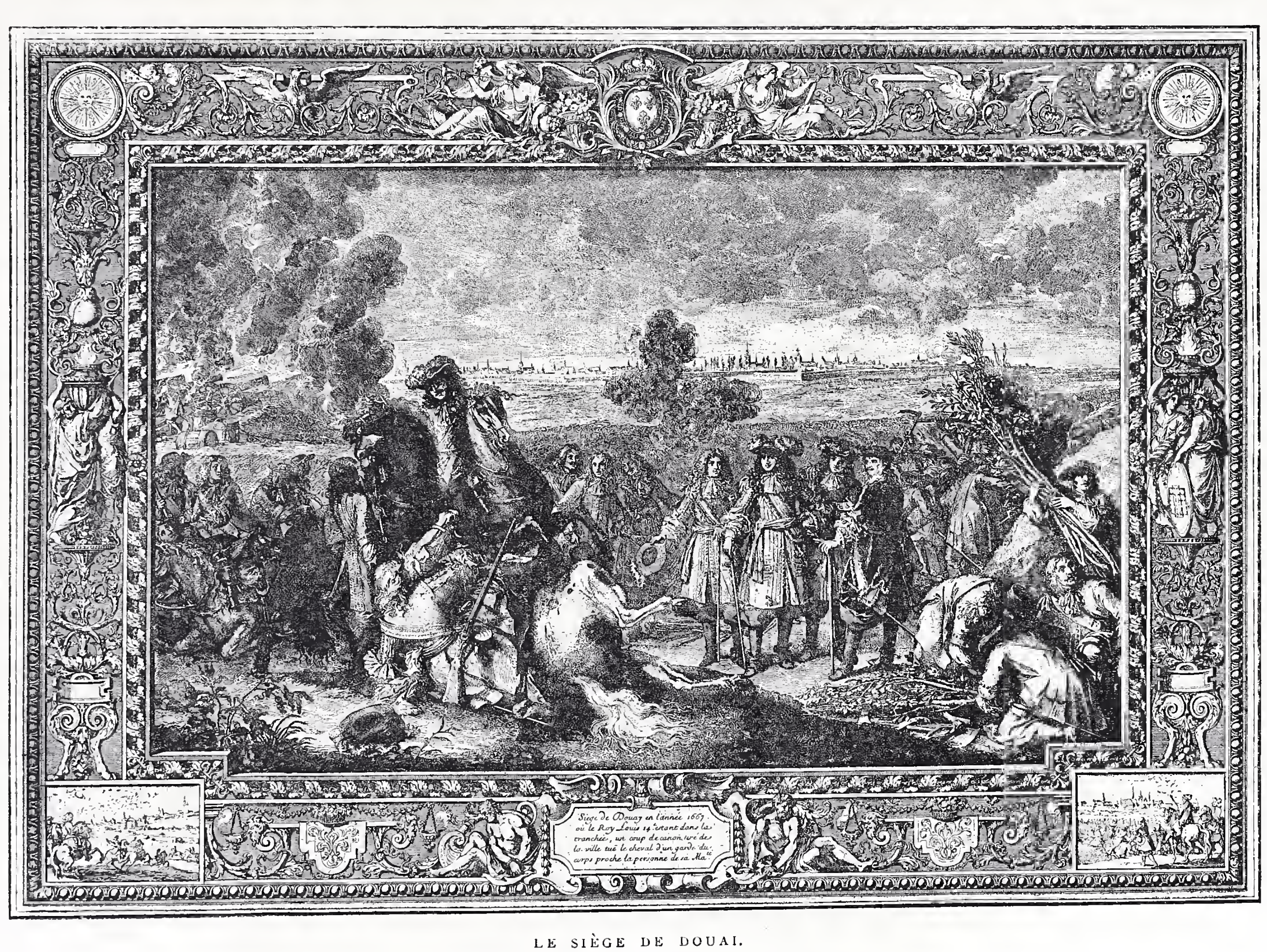
accablait d'un poids plus lourd encore celui qui l'avait voulue et qui l'imposait. Louis XIV rêva donc de s'en affranchir pendant quelques heures de temps à autre, en trouvant près de Versailles un coin caché où il pût, déposant sa majesté, se dérober à la représentation royale et échapper aux regards de ses courtisans, de l'Europe entière et peut-être à lui-même. Vain désir d'une âme lassée ! Il n'est pas donné à l'homme de se soustraire ainsi par un simple changement de lieu aux servitudes qu'il s'est créées. Rivé à la chaîne qu'il faisait porter à tous, esclave de la royauté, le Roi Soleil, quoi qu'il fît, était condamné à traîner après lui son importune grandeur, la bassesse des courtisans et son incurable ennui.

Cet épisode du grand règne a été conté par un historien de génie, écoutons-le :

« Le roi, dit Saint-Simon, lassé du beau et de la foule, se persuada qu'il vouloit quelquefois du petit et de la solitude. Il chercha autour de Versailles de quoi satisfaire ce nouveau goût. Il visita quelques endroits, il parcourut les coteaux qui découvrent Saint-Germain et la vaste plaine qui est au bas, où la Seine serpente et arrose tant de gros lieux et de richesses en quittant Paris. On le pressa de s'arrêter à Luciennes, où Cavoye [1] eut, depuis, une maison dont la vue est enchantée, mais il répondit que cette heureuse situation le ruineroit et que, comme il vouloit un rien, il vouloit aussi une situation qui ne lui permît pas de songer à y rien faire.

« Il trouva derrière Luciennes un vallon étroit, profond, à bords escarpés, inaccessible par ses marécages, sans aucune vue, enfermé de collines de toutes parts, extrêmement à l'étroit, avec un méchant village sur le penchant d'une de ces collines, qui s'appeloit Marly. Cette culture sans vue, sans moyen d'en avoir, fit tout son mérite... Ce fut un grand travail que de dessécher ce cloaque de tous les environs, qui y jetoient toutes leurs voiries, et d'y apporter des terres. L'ermitage fut fait. Ce n'étoit que pour y coucher trois nuits, du mercredi au samedi, deux ou trois fois l'année, avec une douzaine au plus de courtisans en charges les plus indispensables.

1. Le marquis de Cavoie, maréchal des logis de la maison du roi.



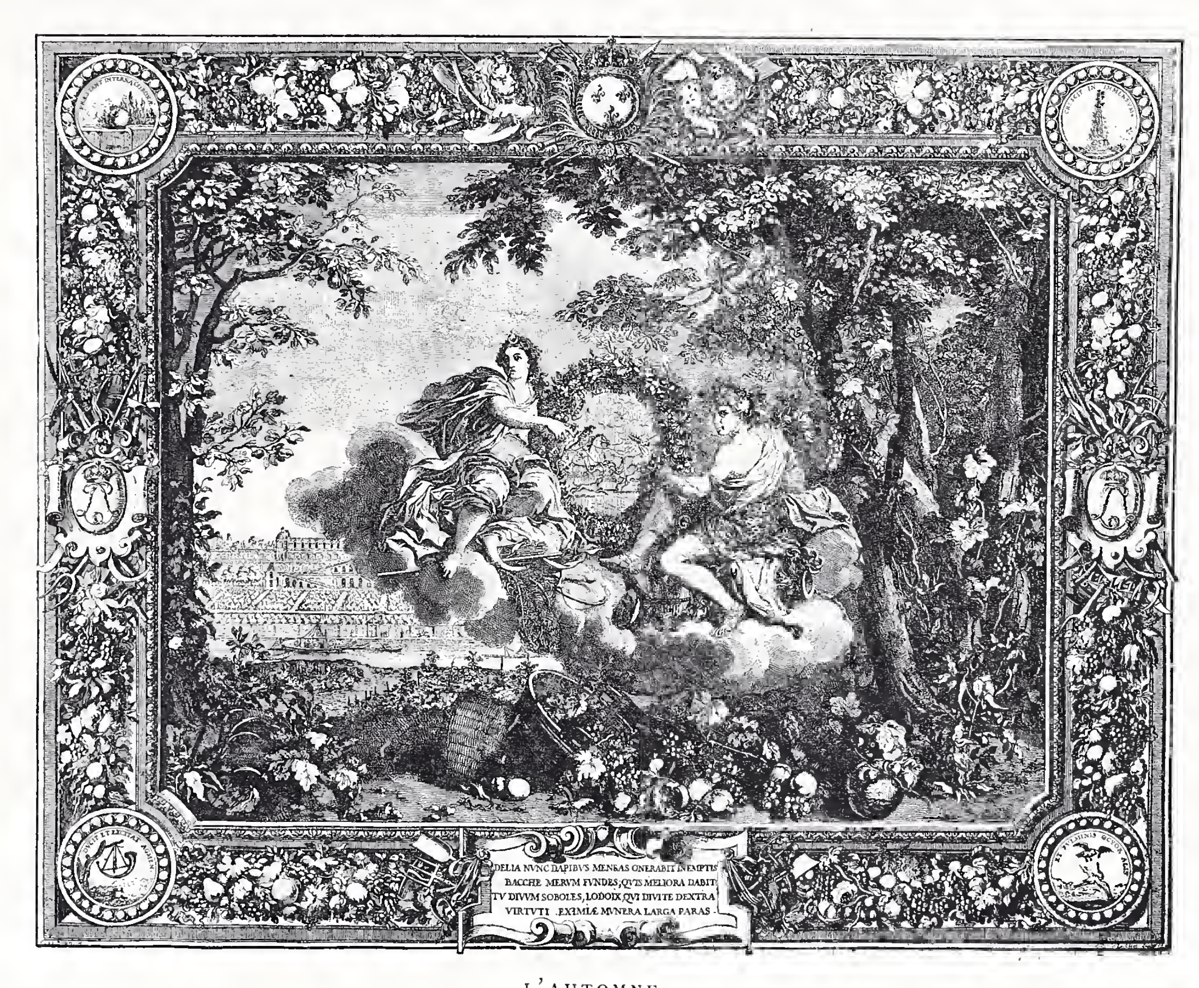
LE SIÈGE DE DOUAI.

Tapisserie de l'*Histoire du Roi*, d'après Ch. Le Brun.

« Peu à peu, l'ermitage fut augmenté; d'accroissement en accroissement, les collines taillées pour faire place et y bâtir, et celle du bout largement emportée pour donner au moins une échappée de vue fort imparfaite. Enfin, en bâtiments, en jardins, en eaux, en aqueducs, en ce qui est si connu et si curieux sous le nom de *Machine de Marly*, en parcs, en forêt ornée et renfermée, en statues, en meubles précieux, Marly est devenu ce qu'on le voit... En forêts toutes venues et touffues qu'on y a apportées en grands arbres de Compiègne et de bien plus loin sans cesse, dont plus des trois quarts mouroient et qu'on remplaçoit aussitôt, en vastes espaces de bois épais et d'allées obscures subitement changées en immenses pièces d'eau où on se promenoit en gondoles, puis remises en forêts à n'y pas voir le jour dès le moment qu'on les plantoit (je parle de ce que j'ai vu en six semaines), en bassins changés cent fois; en cascades de même à figures successives et toutes différentes, en séjours de carpes ornés de dorures et de peintures les plus exquises, à peine achevées, rechangées et rétablies autrement par les mêmes maîtres, et cela une infinité de fois; cette prodigieuse machine dont on vient de parler, avec ses immenses aqueducs, ses conduites et ses réservoirs monstrueux, uniquement consacrée à Marly sans plus porter d'eau à Versailles; c'est peu dire que Versailles, tel qu'on l'a vu, n'a pas coûté Marly.

« Telle fut la fortune d'un repaire de serpents et de charognes, de crapauds et de grenouilles, uniquement choisi pour n'y pouvoir dépenser. »

N'exagérons point, Marly ne coûta pas autant que Versailles, mais les sommes englouties dans ce terrain ingrat ne furent que trop considérables. Il avait été réuni au domaine de la couronne en 1676. Son propriétaire, Louis Phélippeaux, comte de Pontchartrain, l'échangea très avantageusement contre Néauphle-le-Château et ses dépendances. Dès que le roi, après les hésitations que Saint-Simon nous a contées, eut arrêté son choix, il donna ses ordres à Hardouin-Mansart, à Le Brun, membre du conseil des bâtiments, et le parc fut dessiné par Durusé. Ouvriers et artistes se mirent à l'œuvre; les travaux, commencés en 1676, furent terminés en 1683; mais, chaque année, avaient été



L'AUTOMNE.

Tapisserie de la tenture des *Saisons*, d'après Ch. Le Brun.

agrandis les plans primitifs, ceux des jardins changés de fond en comble. Avec quelle douleur Colbert ne dut-il pas assister à un tel gaspillage alors qu'il ne savait où trouver de l'argent pour faire face aux besoins du Trésor! Quand nous disons que Marly fut achevé en 1683, nous sommes dans la vérité officielle, mais non dans la réalité. Mme de Maintenon elle-même finit par s'inquiéter des dépenses de l'interminable Marly; avec une tristesse qui l'honore, le 19 juillet 1698, elle écrivait au cardinal de Noailles : « Je n'ai pas plu dans ma conversation sur les bâtiments et ma douleur est d'avoir fâché sans fruit. On fait encore une dépense de cent mille livres; Marly sera bientôt un second Versailles. Il n'y a qu'à prier et à souffrir... *Mais le peuple, que deviendra-t-il?* » Louable réflexion qui étonne, venant d'une femme qui a si vivement poussé à la révocation de l'édit de Nantes, bien autrement funeste à la France et au peuple que les dépenses de Marly.

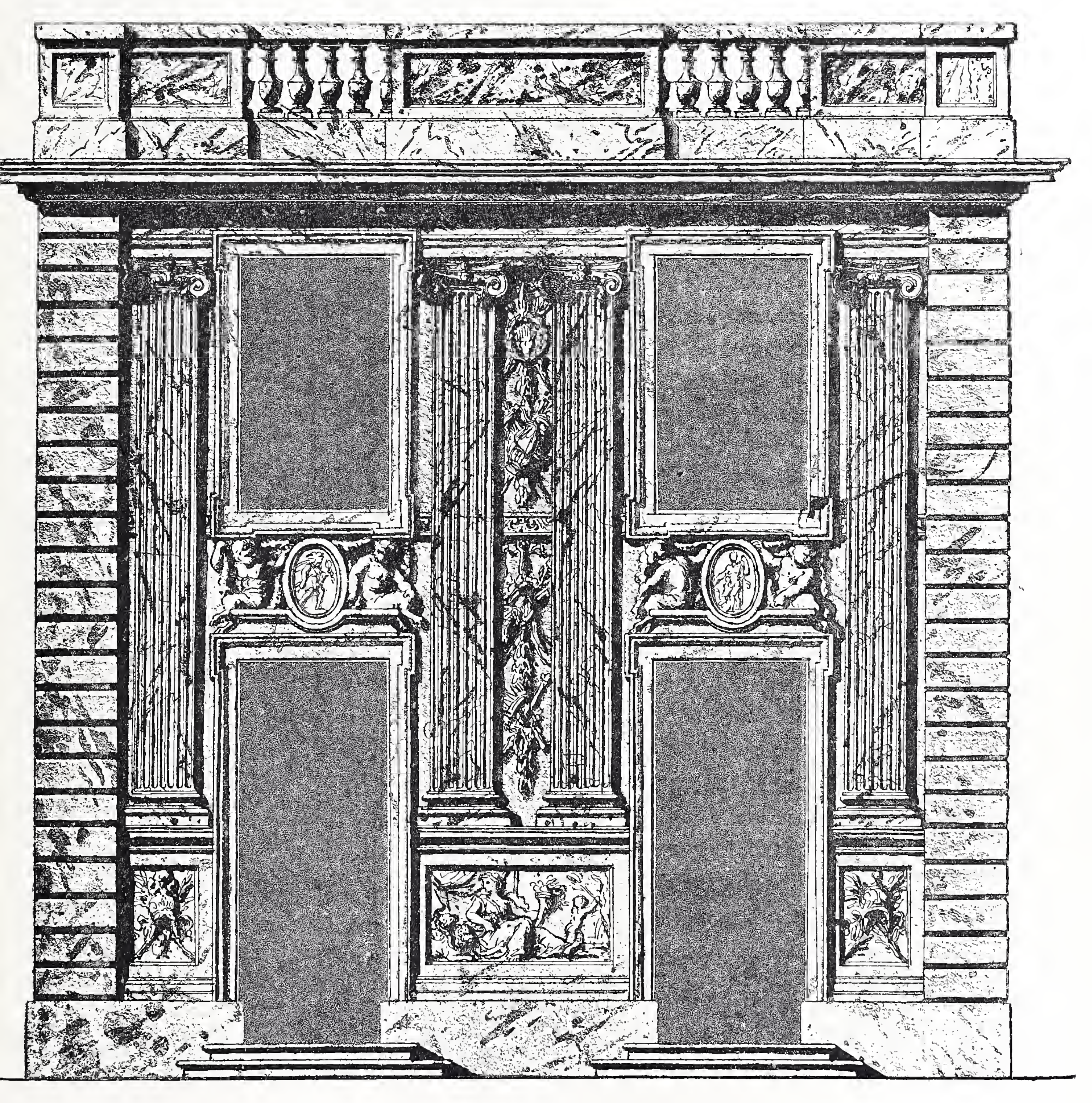
La Bibliothèque Nationale possède trois énormes cartons contenant des plans des bâtiments, des jardins et parc de Marly. M. Guillemot a publié une monographie de cette résidence [1], avec des dessins très finement gravés, mais, avant ce travail, un contemporain de Le Brun, attaché au conseil des bâtiments, en conséquence très bien placé, Piganiol de La Force, observateur fort curieux et exact, avait donné une description du château [2]. C'est elle que nous suivons.

En pénétrant à Marly, on trouvait d'abord une cour ronde avec corps de garde où aboutissait le service des communs et des écuries; deux piliers en pierre, surmontés par des vases de Jouvenet [3], soutenaient la grille. De ce point, pour aller au château, on suivait une avenue de cent quinze toises de long, large de quinze, bordée de terrasses chargées d'arbres. Au bout de cette avenue, s'étendait une avant-cour séparée des jardins par une grille, dont les piliers en pierre supportaient des vases de Coustou. Dans cette cour, s'élevaient deux

1. *Le Château de Marly-le-Roi, construit en 1676, détruit en 1798, dessiné et gravé d'après les documents puisés à la Bibliothèque Impériale et aux Archives,* avec texte par Aug.-Alexis Guillemot.

2. *Description nouvelle du château et du parc de Versailles et de Marly.*

3. Noël Jouvenet, qualifié de sculpteur du roi dans un acte de 1680. Il était frère de J. Jouvenet, le peintre.



Resolu ce 21me Mars 1683

PAVILLON DE MARLY.

Dessin de Ch. Le Brun. (Collection de M. Bottollier-Lasquin.)

pavillons, l'un servant à la chapelle et n'ayant pour tout caractère religieux qu'une espèce d'auvent sur le toit abritant la cloche, l'autre, à la salle des gardes. Vis-à-vis de ces deux pavillons, s'en trouvaient deux autres de pareille structure, joints par un mur sur lequel il y avait une perspective d'un bel effet, de Rousseau [1]; sans le corps du château, placé au milieu, on aurait pu voir ces quatre pavillons d'un même coup d'œil.

A proprement parler, ce château n'était lui-même qu'un pavillon élevé sur une terrasse, mesurant vingt et une toises sur chaque face. Il n'avait qu'un étage sur rez-de-chaussée, un toit à l'italienne avec balustres et pots le couvrait. Il était percé de dix-huit fenêtres de chaque côté, celles d'en bas s'ouvraient jusqu'au sol et on y accédait par un escalier de douze marches.

La terrasse, ceinte d'une balustrade, était ornée, à chaque perron, soit de sphinx, soit de groupes d'enfants dus au ciseau de Coustou.

La décoration extérieure du château était à fresque, elle consistait en pilastres d'ordre corinthien, en trophées, en devises au-dessus et entre les fenêtres. Pour couronner ce décor sur chaque face, Jouvenet et Mazeline [2] avaient sculpté un riche fronton.

Outre ce pavillon principal, il y en avait douze autres de bien moindre importance, que les courtisans, par une allusion facile à comprendre, appelaient « les douze signes du Zodiaque »; ils servaient de logement aux favoris et aux grands seigneurs qui avaient l'insigne honneur d'être désignés pour accompagner le roi à Marly.

Cette désignation se faisait de la manière la plus singulière, elle montre avec quel despotisme Louis XIV entendait que sa famille et sa cour se tinssent à ses ordres. « La liste des Marly, dit Saint-Simon, était faite par le roi. Chaque voyage, la veille, il la montrait après le souper, dans son cabinet, aux princesses qui, par rang, entre elles, choisissaient les dames qu'elles voulaient mener, et les envoyaient avertir à la sortie du cabinet, sur le minuit. » Maladif, retenu par de

1. Jacques Rousseau; il peignait avec beaucoup de succès les architectures et les ruines. Protestant, il s'enfuit de France après la révocation de l'édit de Nantes.

2. Pierre Mazeline, sculpteur de mérite, mort en 1708, à l'âge de soixante-seize ans.

graves affaires, nul n'eût osé refuser un tel honneur. Le lendemain, princesses, grandes dames, courtisans, à l'heure donnée, un sourire de reconnaissance sur les lèvres, se trouvaient autour de Sa Majesté pour aller faire un très court séjour dans un de ces douze pavillons dont nous venons de parler. Ils y prenaient leurs repas lorsqu'ils n'étaient pas appelés aux tables du roi; c'était l'occasion d'une forte dépense pour le service des offices. L'étiquette était tout aussi scrupuleusement observée qu'à Versailles. Tous les invités se tenaient aux ordres du roi, qui les menait voir les beautés de ses jardins, ses eaux, ses carpes. On jouait, et le roi se plaisait à montrer son adresse au billard, devenu un de ses plaisirs favoris, comme on le sait par l'aventure de l'honnête et incapable Chamillard qui gagna un portefeuille de secrétaire d'État par un brillant carambolage. Ce coup fortuné n'eut pas lieu, il est vrai, à Marly, mais à Versailles. Nous ne blâmons assurément point Louis XIV pour avoir aimé ce genre de distraction moins coûteuse que bien d'autres, et parfaitement innocente chez un souverain quand l'enjeu d'une partie n'est pas une charge publique, encore moins un ministère. Car alors c'est l'État qui paye, et qui paye chèrement.

Mais revenons à nos douze pavillons; voici comment M. Guillemot les décrit : « Ils sont décorés d'après les dessins de Le Brun, semblables dans leur ensemble, mais variés dans les détails, et unis les uns aux autres par des berceaux, des treillages qui vont se terminant au bas de l'allée dite *de la Rivière,* laquelle fut, depuis, changée en tapis vert, lors de la démolition de la grande cascade. Ces pavillons bordaient ladite allée, six d'un côté, six de l'autre ; l'effet en était charmant. »

Maintenant il est temps de dire quelle est la bonne fortune, dont nous avons parlé au commencement de cette étude, qui nous a engagé à nous étendre sur Marly. Quatre des dessins des douze pavillons exécutés par Le Brun se trouvent au Louvre, où le public peut les voir; ils sont catalogués sous les n°s 1865, 1866, 1867 et 1868. Par une chance bien rare, les huit autres ont été sauvés du grand cataclysme qui a emporté tant de choses. Après avoir appartenu au prince de Lucinge, ils sont venus aux mains d'un amateur, M. Lasquin, qui, avec une bonne grâce

dont nous le remercions vivement, a bien voulu nous autoriser à les reproduire [1]. Ainsi, il nous serait possible d'imiter le journal *l'Art* en mettant sous les yeux de nos lecteurs l'ensemble complet de cette partie si originale et si gaie des constructions de Marly [2]. Mais nous avons craint de les fatiguer. Plusieurs de ces dessins portent la signature de Colbert avec la date, ce sont probablement des bons d'exécution.

Quand nous disons que M. Lasquin possède le dessin de huit pavillons, il en a neuf, car il s'en trouve un au dos d'un dessin sur lequel on lit : *Résolu le 21 mars 1683,* Colbert. Avec les quatre qui figurent au catalogue du Louvre, il y aurait donc eu treize pavillons !

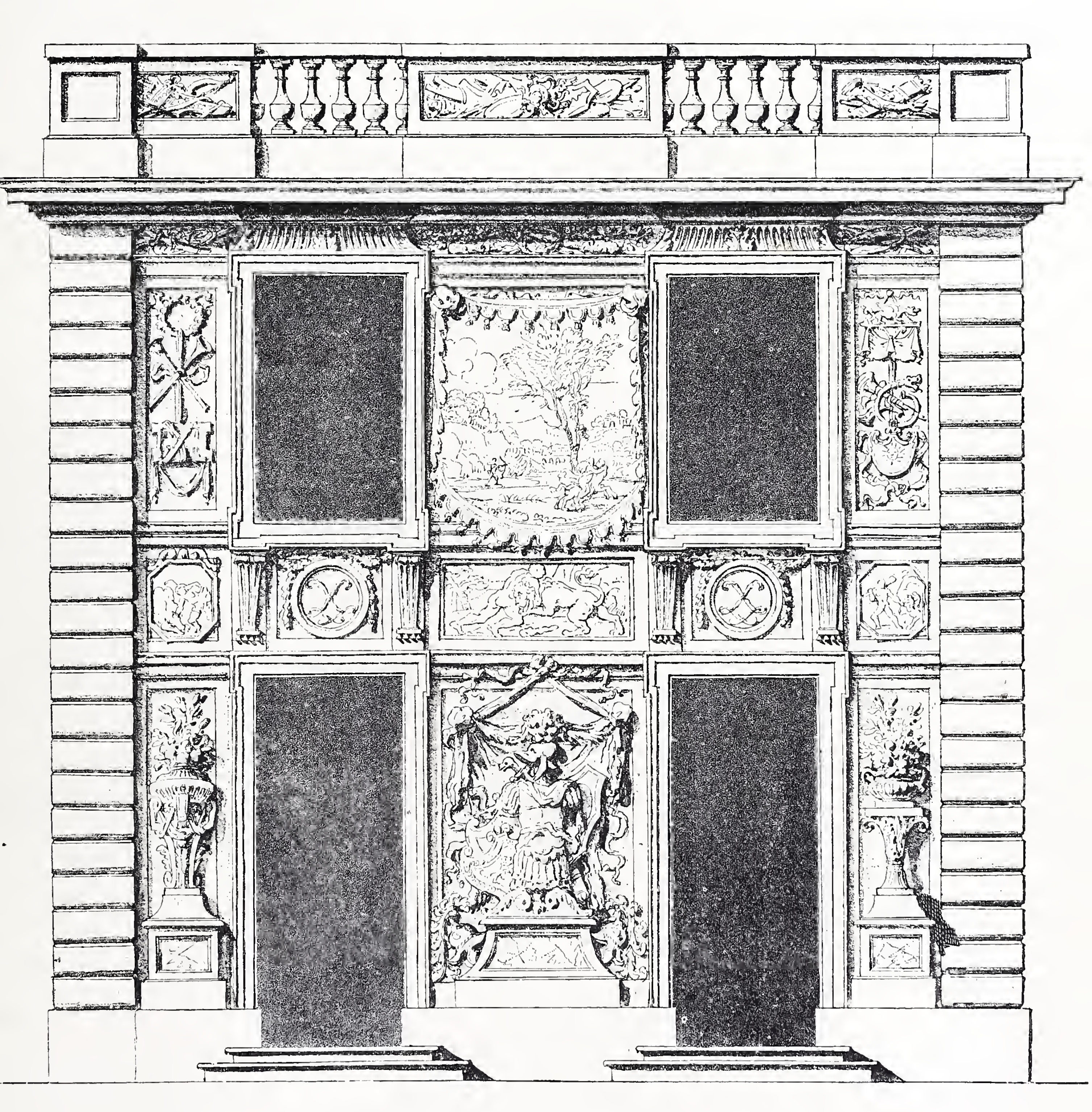
Comme pour compliquer cette petite énigme, voici ce que nous lisons dans Guillet de Saint-Georges, qui fut le premier historiographe de l'Académie de peinture et de sculpture (sa nomination date de 1682) :

« Le Brun donna plusieurs dessins pour peindre à fresque quelques-unes des façades des *treize* pavillons de Marly et pareillement pour celui du grand pavillon, qui est l'appartement du roi; sur la façade extérieure de celui-ci, on a peint, sur ses dessins et sous sa conduite, une riche architecture, et sur la façade intérieure qui regarde la cour on a peint aussi plusieurs ornements accompagnés de quelques figures, la plupart sur le sujet d'Apollon. Il fit peindre les deux pavillons qui sont les plus proches du grand, l'un à droite, l'un à gauche, mais les dessins qu'il avait préparés pour les autres pavillons n'ont pas été exécutés. M. Chatillon en a gravé plusieurs. »

Tout cela n'est pas très clair, mais nous ne voulons nous arrêter qu'aux prétendus *treize* pavillons et chercher les causes ou la cause de l'erreur de Guillet de Saint-Georges. Cet historiographe écrivit un mémoire sur Charles Le Brun et en donna connaissance à l'Académie de peinture. Ce mémoire est divisé en trois parties, dont les deux dernières furent lues le 4 juillet et le 1er août 1693, et c'est dans la troisième partie que se trouvent les lignes que nous avons citées. Or,

1. Toute cette collection ne devrait-elle pas être au Louvre? Nous devons de vifs remerciements à M. le vicomte de Tauzia, conservateur des dessins du Louvre, pour nous avoir autorisé à reproduire les dessins que notre grand musée national possède.

2. Voir *l'Art*, 9e année, tome IV, pages 66 et 132.



PAVILLON DE MARLY.

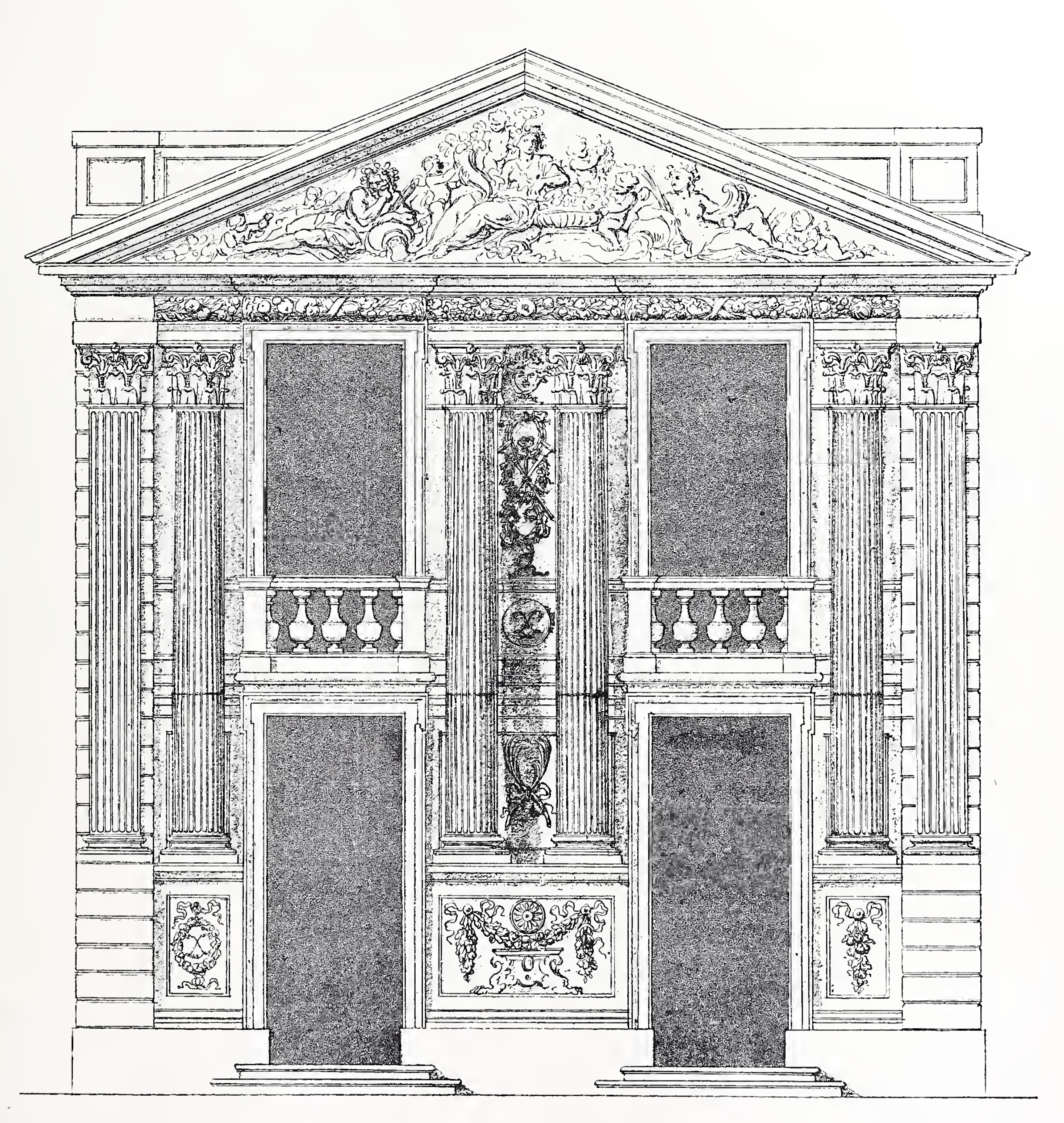
Dessin de Ch. Le Brun. (Collection de M. Bottollier-Lasquin.)

à cette époque, Le Brun n'existait plus, il était mort en 1690, ceci est à noter.

Quant à admettre la version de Guillet, c'est-à-dire les treize pavillons, contrairement à la description minutieuse de Piganiol de La Force, contre le témoignage de tous les contemporains, contre tout bon sens, les pavillons étant disposés de manière à se faire face, c'est chose impossible. Voici probablement d'où vient l'erreur, ou, du moins, la supposition est très plausible. Après la mort de Le Brun, Guillet, qui avait été son protégé, se sera, pour son travail, adressé à la famille du peintre et, ayant eu d'elle la communication des treize dessins de pavillons, il en a conclu qu'ils avaient tous servi.

Le treizième, celui qui se trouve au dos d'un dessin accepté par Colbert, nous semble avoir été rejeté.

Ah! s'il eût été libre, c'est toutes les dépenses de Marly qu'il eût repoussées! Le Trésor était aux abois, et le malheureux Colbert savait bien qu'il ne pouvait plus rien demander à ce peuple de misérables dont, en quelques lignes d'une vérité tragique, La Bruyère nous a dépeint l'effroyable misère. Et le maître ne cessait de dépenser de l'argent pour son luxe, pour ses fêtes, pour Versailles, pour ses bâtards et ses armées épuisées que ne commandaient plus ni Turenne, ni Condé. Les jours sombres venaient à grands pas et la tristesse du ministre semblait à Louis XIV un muet reproche; il l'écartait de lui pour se donner tout entier à Louvois, un de ces hommes préposés par la fatalité pour amener la ruine des empires. Pauvre Colbert, qu'était devenu le temps où il diminuait les charges qui pesaient sur le pays, tout en donnant de l'argent à pleines mains à son maître prodigue? Plus d'épargne, on ne vivait que d'anticipations et d'emprunts! Pauvre, pauvre Colbert! Un jour, un de ses amis, étant venu le voir à Sceaux, le trouve accoudé à une fenêtre, regardant la campagne avec des yeux remplis de larmes. Lui ayant demandé la cause d'une si vive émotion, celui que les courtisans avides et que le peuple trompé appelaient « l'homme de bronze » lui répondit : « Je voudrais pouvoir rendre ce pays heureux, et qu'éloigné de la cour, sans appui, sans crédit, l'herbe crût jusque dans mes cours. »



PAVILLON DE MARLY.

Dessin de Ch. Le Brun. (Musée du Louvre.)

Ce n'est point pour la satisfaction de tracer de nouveau une page d'histoire cent fois déjà écrite que nous disons ceci, c'est pour montrer dans quelles conditions Marly fut élevé et afin de décharger la mémoire de Charles Le Brun d'une accusation grave à notre sens.

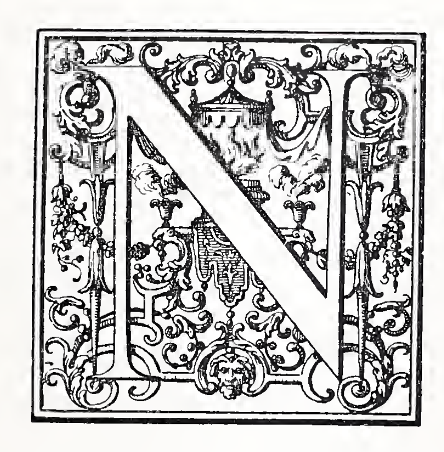
Le climat de Paris n'est guère favorable aux fresques peintes à l'extérieur des bâtiments sans que rien ne les protège, et, de tous les environs de la grande cité, Marly, au bord de la rivière, au fond d'une vallée brumeuse garnie de grands arbres, avec les pièces d'eau que l'art s'était efforcé d'y créer, permettait peu d'espérer la conservation d'un tel travail. Comment se fait-il donc qu'un homme aussi habile que Le Brun n'ait pas prévenu Louis XIV du peu de chance de durée qu'offrait la fresque employée dans de telles conditions ? Ne serait-ce pas Colbert qui aurait engagé le peintre à garder le silence ? Car il était moins coûteux de couvrir Marly de peintures que de marbres et de matériaux précieux. Toujours est-il que le roi prit si bien goût à ce genre de décoration qu'il fit orner de fleurs peintes sur fond d'or les rebords des bassins à carpes, et, comme cette luxueuse fantaisie se détériorait rapidement, un peintre, Blain de Fontenay, eut la charge de l'entretenir et de rétablir cette ornementation que le temps détruisait sans cesse.



CONSOLE COMPOSÉE PAR F. DE CUVILLIÉS.

CHAPITRE XI

Le grand salon de Marly. — Le parc. — Débris de Marly. — Heureuse découverte due à M. Wilkinson. — Deux des grandes portes et deux des petites sauvées ainsi que d'autres ornements de la boiserie. — Caffieri en est probablement l'auteur. — Inimitié de Louvois; Le Brun garde la faveur du roi. — Une lettre de Le Brun à Puget à propos de son *Milon*. — Le Brun décorateur de toutes les fêtes. — La pompe funèbre du chancelier Séguier. — Lettre de Mme de Sévigné.



ous n'avons pas encore parlé de l'intérieur du château, des appartements royaux et des logements affectés aux princes de la famille. Nous n'entrerons sur ce point dans aucun détail, nous nous contenterons de donner, d'après Piganiol de La Force, la description du grand salon auquel on accédait de chaque côté de la terrasse par un vestibule [1]. Ce salon était de forme octogonale et quatre cheminées, surmontées de glaces, remplissaient les petits côtés. Cette vaste pièce était ornée de seize pilastres d'ordre dorique avec entablement. Au-dessous, une attique que décoraient des cariatides représentant les quatre Saisons et soutenant une corniche architravée. La lumière pénétrait non seulement par quatre fenêtres, prises dans l'attique, au bas desquelles régnaient quatre balcons soutenus par des aigles dorés, mais encore par quatre fenêtres ovales ornées de guirlandes de fleurs que soulevaient des Amours. Toute cette décoration avait été faite sous la direction de Le Brun, par Van Clève et Coustou. Dans les petits pans de l'attique, au-dessus de chaque cheminée, La Fosse avait peint l'*Automne;* Jouvenet, l'*Hiver;* Coypel fils, le *Printemps,* et Boullongne le jeune, l'*Été.* Cette pièce était du plus grand effet.

1. Celui qui ouvrait au nord fut converti en une salle de billard.

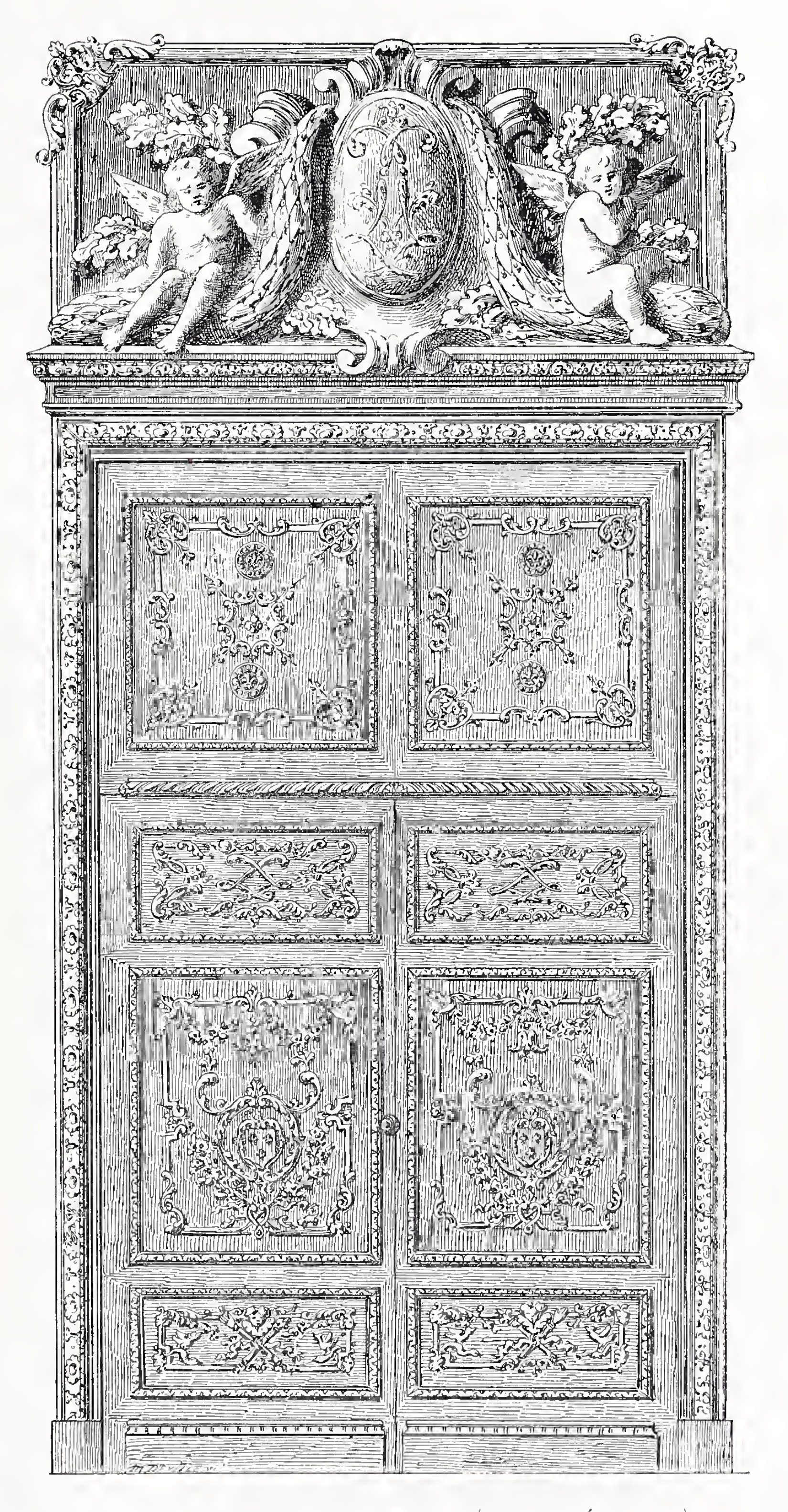
Nous ne nous attarderons pas à décrire les pièces d'eau et les merveilles du parc : le *Bosquet de Luciennes,* la *Salle des Muses,* le *Mail-Tournant,* les *Gerbes des sénateurs,* l'*Amphithéâtre champêtre* et le nombre infini des bronzes et des marbres qui les remplissaient, nous nous contenterons de dire avec M. Guillemot : « Une grande partie des statues qui ornent aujourd'hui (1865) le jardin des Tuileries furent sculptées pour cette résidence par les premiers artistes de l'époque, et beaucoup des antiques qui sont au Louvre embellirent ses jardins. Parmi les ouvrages modernes taillés dans le marbre par les Coysevox, les Coustou, les Van Clève et autres, il faut citer les magnifiques groupes de chevaux, les Fleuves, des Nymphes, des vases, etc.; parmi les antiques, la Vénus accroupie, la Diane chasseresse, le Laocoon, coulés par les Keller. » Les chevaux qui se voient à l'entrée des Champs-Élysées furent primitivement sculptés pour l'abreuvoir de Marly : on trouva ces deux groupes trop petits pour l'emplacement qu'ils devaient orner, on les transporta à Paris, et Coustou jeune eut ordre d'en sculpter d'autres.

Voilà ce qu'était devenu Marly, ce « rien » que Louis XIV avait voulu pour se reposer de sa grandeur. Qui aurait dit à ce monarque que ce bijou serait mis en vente un siècle plus tard, et par qui? par la Nation. En 1798, en effet, le château et le parc d'où on avait tiré les objets d'art furent adjugés à un Auvergnat nommé Sagnier au prix de 412,000 francs, dont 51,000 francs seulement en écus, le reste en assignats, c'est-à-dire en papier sans valeur. L'opération fut bonne : en 1811, Napoléon rachetait Marly un million.

En fouillant les cartons du dépôt des estampes, à la Bibliothèque Nationale, nous avons trouvé, en date du 24 février 1844, dans un obscur journal, *le Plan,* la note suivante :

« Vente des boiseries du Salon de Marly, à vendre aux enchères publiques par le ministère de maître Dupré, commissaire-priseur, le mercredi 6 mars 1844, à Versailles, rue de la Paroisse, 55, à 3 heures du soir. Ces divers compartiments qui composaient cette boiserie admirablement sculptée sont parfaitement conservés.

« Le plan colorié de M. Brune, architecte de la Liste Civile à



PORTE DU CHATEAU DE MARLY (VUE INTÉRIEURE).
Appartenant à M. Wilkinson.

Versailles, sera vendu à l'acquéreur s'il le désire et le mettra à même de bien connaître le parti qu'il pourra tirer de ce beau salon. »

Notre curiosité éveillée, nous nous adressâmes à un de nos amis, résidant à Versailles; il rendit visite à M. Picquerie, successeur de Me Dupré, et il nous a transmis les détails suivants sur cette lamentable vente; ils sont extraits du procès-verbal :

« N° 168. Un lot de bordures dorées, adjugé 11 francs. — N° 169. Un lot de bois doré, adjugé à Lefeuvre (le crieur), 24 francs. — N° 171. Un lot de cadres en bois doré, adjugé à M. Chavannes, 8 fr. 40. »

Tel fut le sort des derniers débris, de la dernière poussière de Marly.....

Nous le pensions, mais le lendemain du jour où nous écrivions ces lignes en déplorant le complet anéantissement de tant de merveilles, dont, sauf des tableaux, des statues, il ne restait plus que le souvenir, un amateur très distingué, un connaisseur en belles choses voulut bien nous faire dire qu'il s'offrait à nous montrer quelques épaves échappées au désastre qui nous désolait. Sans perdre un instant nous écrivîmes à M. Wilkinson, il nous répondit gracieusement, et à l'heure qu'il nous avait fixée nous nous rendîmes dans son hôtel des Champs-Élysées rempli d'œuvres du grand siècle. Avec une urbanité dont nous lui sommes reconnaissant, M. Wilkinson nous introduisit dans un vaste salon que, par son ameublement, on peut prendre pour celui d'un somptueux seigneur de la cour de Louis XIV. Là, nous arrêtant devant deux portes magnifiques se faisant pendant : « Voici, nous dit-il, deux des quatre grandes portes du salon de Marly. » Et, pendant que nous étions tout à notre admiration, prévenant nos questions, M. Wilkinson reprit : « Je les ai achetées, il y a déjà quelques années, d'un marchand de curiosités de Versailles; elles étaient couvertes d'un épais et grossier badigeonnage qui en cachait jusqu'aux moulures les plus saillantes. Je le fis enlever avec tout le soin possible, je les débarrassai de cette gangue, comptant trouver en dessous la peinture primitive, mais elle avait disparu, et les ouvriers, arrivant jusqu'au bois, me livrèrent ces portes telles que vous les voyez. »

Je regardais, j'admirais ces beaux ouvrages d'un dessin si pur et

travaillés en plein chêne avec une délicatesse infinie. Préservées par l'ignoble peinture dont on les avait revêtues, sans doute pour en



PORTE DU CHATEAU DE MARLY (VUE EXTÉRIEURE).
Appartenant à M. Wilkinson.

cacher la provenance, ces portes sont dans un état de conservation absolue, elles n'ont pas une piqûre, pas une égratignure; aucune moulure n'a souffert, aucune nervure n'a été brisée, pas un pétale n'est

tombé des guirlandes de fleurs; toute cette sculpture légère comme de la bijouterie ciselée semble sortir de la main de l'artiste qui l'a créée. La hauteur de ces portes est de 5^{m},22, y compris l'entablement; leur largeur de 2^{m}, 44. L'entablement, portant un écusson aux deux L entouré de feuillages et accoté par deux charmants Amours, a 1^{m},10 de haut. Les panneaux des vantaux sont couverts de guirlandes, les gorges et les moulures filent en lignes parfaites, l'ensemble est du plus noble effet. La partie extérieure des portes n'a pas d'entablement, mais elle est aussi richement décorée et travaillée par la même main.

Leur élévation, leur beauté, la nature de leur ornementation, les deux L, le soleil qui se voit sur leurs panneaux, les affirmations du marchand de Versailles, que rien ne peut faire soupçonner d'une fausse attribution, tout dit que ces portes, presque monumentales, faisaient partie des quatre qui donnaient accès dans le grand salon de Marly. Mais comment expliquer l'état dans lequel M. Wilkinson les a trouvées, la peinture du salon étant, comme nous le verrons bientôt, blanc et or? Nous pensons que ces portes ont été lavées précisément pour enlever l'or que l'on prodiguait alors en couches épaisses sur les boiseries et que l'on épargnait, moins que partout ailleurs, chez le grand roi. Et l'on a fait ce travail avec soin parce que l'on connaissait parfaitement la valeur vénale du bois ainsi mis à découvert et préservé par le badigeon.

M. Wilkinson possède encore deux portes à un seul vantail, sans entablement, aussi précieuses que les grandes par le dessin, par le travail et faisant partie de la même décoration. Elles donnaient probablement accès du salon aux appartements particuliers.

Notre première pensée a été d'essayer de découvrir l'auteur de ces beaux ouvrages et naturellement nous avons dû nous préoccuper des artistes qui avaient été chargés par Le Brun de semblables travaux à Versailles. Nous avons trouvé le nom de Caffieri et, alors, ayant recours à l'excellent livre de notre collaborateur et ami M. Guiffrey sur cette famille d'artistes, nous avons recueilli les indications suivantes prises dans les *Registres des bâtiments du roi :*

« Le 2 avril 1633. A Caffieri, sur les sculptures qu'il a faites sur la menuiserie du grand salon du vallon de Marly, 500 l.

« 27 juin (folio 264), à Caffieri, sur les ornements des portes, 500 l.



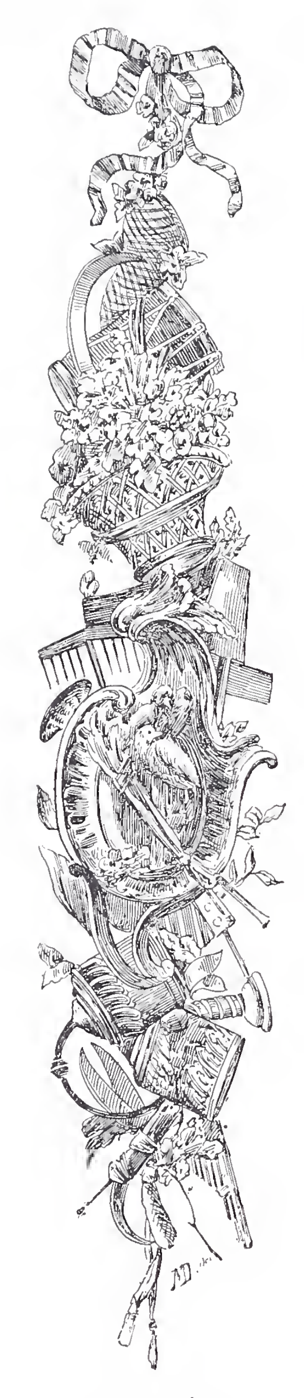
PETITE PORTE DU CHATEAU DE MARLY.

Appartenant à M. Wilkinson.

« 4 juillet, à Caffieri, *idem,* 400 l.

« 11 juillet, à Caffieri, *idem,* 300 l. »

Il nous semble donc que les portes de M. Wilkinson peuvent être attribuées à Filippo Caffieri.



TROPHÉE
d'emblèmes sculptés et dorés
du grand salon de Marly.
(Collection de M. Wilkinson.)

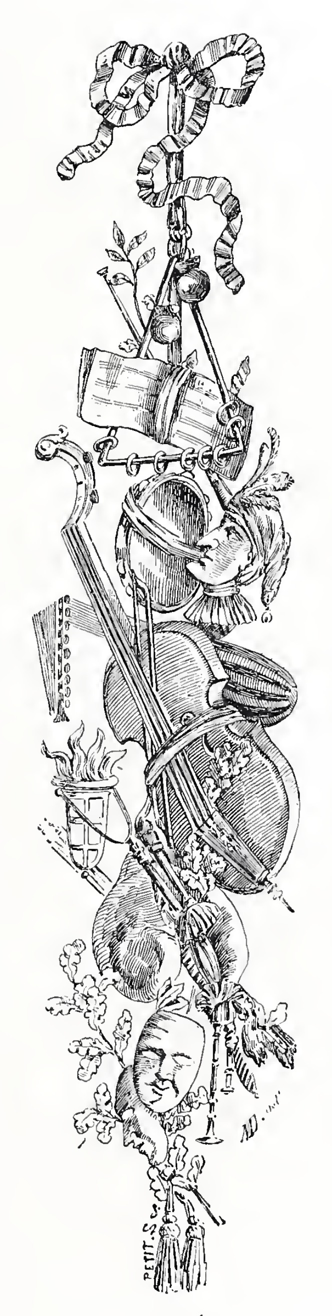
Mais ce n'est pas le seul ouvrage de ce très éminent artiste dont M. Wilkinson ait le droit de se croire possesseur.

Parmi les peintures décoratives du grand salon de Marly, nous avons dit que De La Fosse, Jouvenet, Coypel fils, Boullongne le jeune avaient placé l'*Hiver*, l'*Été*, le *Printemps* et l'*Automne*. Sous ces tableaux ou à côté on avait posé des trophées composés des attributs de chacune des saisons, trophées sculptés en plein panneau et vigoureusement dorés. Or, ces panneaux, M. Wilkinson les possède, il les a acquis à la vente après décès du peintre Court. Celui-ci les avait achetés à M. Mombro et n'a jamais eu le moindre doute sur leur authenticité. Nous avons appris par un des comptes précités que Caffieri a travaillé à « la menuiserie du grand salon du vallon de Marly »; la conclusion de tout cela est facile à tirer. Ces trophées d'un fort relief sur panneaux blancs prouvent que le salon était blanc et or et que les portes devaient porter les mêmes couleurs. — M. Wilkinson possède encore bien d'autres reliques du grand siècle, cheminées, meubles, peintures, une entre autres qu'il attribue à Le Brun, mais ces objets, non plus qu'un buste de Louis XIV jeune, fondu à cire perdue, et d'une légèreté merveilleuse, ne proviennent point de Marly.

Que M. Wilkinson veuille bien agréer nos remerciements.

Nous voici arrivé à la période décroissante de la suprématie exercée par Le Brun sur les arts. Colbert, son principal appui, n'existait plus (1683), encore bien

d'autres de ses protecteurs étaient morts; des hommes nouveaux menaient les affaires, d'autres courtisans se pressaient autour du maître. Louvois, débarrassé de son sage rival, s'était, comme il arrive trop souvent, pris de haine contre tous ceux que celui-ci avait soutenus et aimés. Sous l'inspiration de De La Chapelle, de Mansart, alors brouillé avec le peintre, et de quelques jaloux, Louvois opposait Mignard à Le Brun, suspendait le travail des ouvriers des Gobelins, exécutant des tapisseries destinées à compléter l'*Histoire du Roi*, et contrecarrait tous les projets d'un génie créateur qui conservait pourtant toute sa fécondité. Ainsi, par exemple, lorsque Colbert mourut, raconte M. Guillet de Saint-Georges, on avait commencé un grand monument dont le projet était de représenter le roi à cheval sur le sommet d'un rocher [1]. Louvois alla voir cette maquette, il ne la trouva pas de son goût, et, comme pour marquer le défaut qu'il lui trouvait, il dit à Le Brun que tout le monde demandait qu'est-ce qui aurait pu monter le roi sur un si haut rocher, à quoi Le Brun répondit : « Celui qui l'aurait monté sur un piédestal. » La réponse du peintre était aussi juste que l'observation puérile et ridicule. Elle permet de croire que la pensée du ministre ne s'était guère arrêtée sur les conditions de l'art ou qu'il les avait bien mal comprises. En tout cas, il ne parvint jamais à altérer les sentiments de haute estime que Louis XIV portait à l'artiste qui avait créé pour lui tant et de si somptueux décors.



TROPHÉE
d'emblèmes sculptés et dorés
du grand salon de Marly.
(Collection de M. Wilkinson.)

1. Cette idée a été reprise par un sculpteur français pour la statue équestre de Pierre le Grand, érigée à Saint-Pétersbourg. C'est le chef-d'œuvre de Falconet.

Le roi le félicita vivement lorsqu'il fut élu Prince de l'Académie de Saint-Luc de Rome, disant que cette nomination faisait honneur à la France.

Enfin, rien ne permet de croire qu'il ait dans ses vieux jours perdu quelque chose de l'affection royale. L'anecdote suivante en est un témoignage.

En 1686, Le Brun présenta au roi son tableau, les *Filles de Jéthro*. Entouré de quelques-uns des membres de sa famille et de son cortège habituel de courtisans, le prince l'examina attentivement, en fit les plus grands éloges et s'adressant à la Dauphine, lui dit : « Après la mort de Le Brun, voilà un tableau qui sera sans prix. » Continuant en quelques mots à développer ce thème, il ajouta avec cette grâce qui fut tant admirée de ses contemporains : « N'allez pas, Le Brun, vous laisser mourir pour augmenter la valeur de vos tableaux, je les estime assez dès à présent sans cela. » Le tableau l'*Entrée à Jérusalem*, présenté au roi en 1689, obtint les mêmes louanges. Le peintre vieillissant, malgré tous les efforts de la cabale ministérielle, trouva donc dans la bienveillance royale une consolation aux chagrins que lui causaient ses ennemis, et ses ennemis n'étaient pas justes.

Autoritaire par tempérament, il dut trop user de son pouvoir, c'est incontestable. Mais plus d'une fois il s'en servit pour mettre en lumière des talents naissants; il eut des protégés, c'est vrai, mais tous étaient des hommes de mérite, et, pour mieux paraître, il ne s'entoura point de médiocrités. Enfin, il sut rendre justice à ceux dont la haute valeur aurait pu lui porter ombrage. Nous n'en voulons pour preuve que la belle lettre datée du 19 juillet 1683 qu'il adressait à Pierre Puget, la voici :

« Je me suis trouvé à l'ouverture de la caisse de votre figure de Milon [1] lorsque le Roy la fit ouvrir, et lorsque Sa Majesté me fit l'honneur de me demander mon sentiment, je tâchai de lui faire remarquer toutes les beautés de votre ouvrage; je n'ai fait en cela que

1. « Je diray sur ce même sujet que lors que ladite figure fust portée dans le jardin du palais de Versailles et qu'on heut houvert la quaisse pour la faire voir à la raine Marie Thérèse, elle en fust si touchée qu'elle s'écria : « Illa, le pauvre homme ! » Jean de Dieu.



PORTRAIT DE PIERRE MIGNARD.

Peint par lui-même, gravé par G. Edelinck.

vous rendre justice; car, en vérité, votre figure m'a semblé très belle en toutes ses parties et travaillée avec beaucoup d'art.

« J'avois eu l'honneur de vous écrire, il y a quelque temps; M. Girardon m'avoit promis de vous faire tenir ma lettre, mais je vois qu'il ne s'est pas acquitté de sa promesse. Je vous remarquois l'estime



BUSTE DE LOUIS XIV JEUNE.
Fonte à cire perdue. (Collection de M. Wilkinson.)

que je faisois de votre mérite et vous demandois part en votre amitié; faisant plus de cas de l'affection d'une personne de vertu comme vous que de celle des plus qualifiés de la cour. »

Comme décorateur de palais, nous en avons fini avec Le Brun, et assurément tout ce qui était à dire ne l'a pas été; nous n'avons fait que nommer Saint-Mandé, les appartements du Louvre et le château



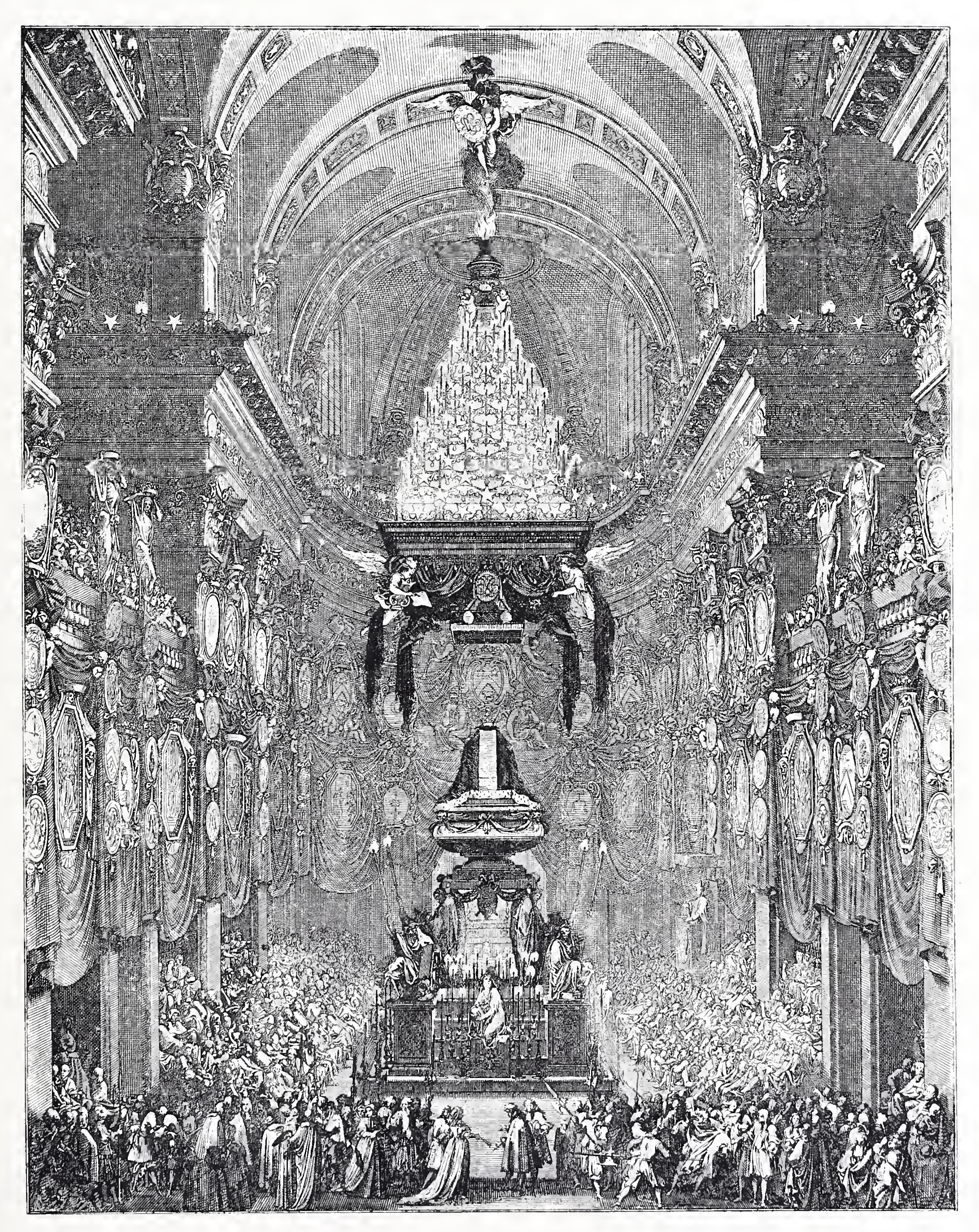
MILON DE CROTONE.
Statue de Pierre Puget.

de Saint-Germain. Maintenant, nous devons rapidement le montrer déployant son activité inconcevable dans un autre genre de décorations qui, sur une parole du roi, devaient être improvisées, ne durer qu'un jour et ne servir, souvent, qu'une heure. Pour ces circonstances renouvelées trop fréquemment, pour ces fêtes, qui obérèrent plus d'une fois le Trésor et que l'on payait en imposant tailles sur tailles, c'était toujours à l'inépuisable imagination de Le Brun que l'on s'adressait. C'était lui qui dessinait les portiques, les groupes de figures, les arcs de triomphe destinés à les orner et sous lesquels devait passer un somptueux cortège.

Nous avons déjà cité quelques-unes de ces cérémonies royales, de ces réjouissances dont il fut l'ordonnateur, mais là ne s'arrêtait pas son rôle. Il ordonnait aussi les fêtes de l'intérieur du palais, les ballets de la cour, et plus d'un grand seigneur le pria de lui composer le costume qu'il voulait porter ce jour-là ; il les dessinait d'un crayon si élégant que la gravure nous en a conservé plusieurs.

Ce n'était point seulement dans ces occasions joyeuses que l'on avait recours à lui, venaient les deuils et les grandes pompes funèbres; une d'elles lui fournit le moyen de payer une dette de reconnaissance. En 1672, mourut le grand chancelier Séguier; ce magistrat, nous l'avons vu, avait protégé sa jeunesse. Envoyé et entretenu par lui à Rome, le peintre devenu célèbre s'honora par la profonde et respectueuse gratitude qu'il ne cessa de témoigner à son bienfaiteur. Lors de son décès, le chancelier était protecteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture; en conséquence, cette compagnie chargea Le Brun d'ordonner une cérémonie funèbre d'une façon digne du défunt et d'elle-même.

Aujourd'hui, pareille mission est facile à remplir : on s'adresse à une entreprise privilégiée, elle vous montre quelques dessins sans caractère, vous choisissez et vous avez un catafalque banal fait de vieux oripeaux salis et fanés. Du temps de Louis XIV, pour les grandes pompes funèbres, les choses n'allaient point ainsi et, afin d'honorer une chère mémoire, Le Brun entendait remplir dignement le mandat qui lui était confié. La gravure nous a gardé cette représentation funèbre, Félibien l'a décrite; il est impossible de n'y pas reconnaître la main



POMPE FUNÈBRE DU CHANCELIER SÉGUIER.
Composée et dessinée par Le Brun (4 mai 1672).

du grand décorateur et de n'être point frappé de la sombre grandeur de son caractère.

La cérémonie eut lieu dans l'église des Révérends-Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré. L'intérieur était complètement tendu; au milieu, s'élevait le catafalque, reposant sur un socle [1] de marbre blanc et noir. Aux quatre coins de cette base, sur des piédestaux en marbre noir, se dressaient quatre figures assises de la Mort; « elles tenaient d'une main les masses que l'on porte ordinairement devant le chancelier, mais brisées, qui étaient environnées par le haut de cyprès et se terminaient en torches funèbres. De l'autre main, elles soutenaient les marques des dignités dont le défunt avait été honoré. »

Ces squelettes, d'une très grande tournure, étaient largement drapés pour diminuer, en partie, l'horreur qu'ils auraient pu inspirer. Entre ces lugubres témoignages de la fragilité humaine, quatre autres figures placées plus bas, l'*Éloquence,* la *Poésie,* la *Peinture,* la *Sculpture,* se tenaient dans des attitudes désolées. Plus haut, s'élançaient quatre autres figures en habits de deuil semés d'étoiles d'or, c'étaient la *Piété,* la *Science,* la *Justice,* la *Fidélité.* Au milieu de ce cortège qu'elle dominait, reposait la figuration du cercueil, entouré de cierges et surmonté d'une pyramide de lumières, et, plus haut encore, des figures volantes soulevaient, retenaient d'immenses draperies flottantes.

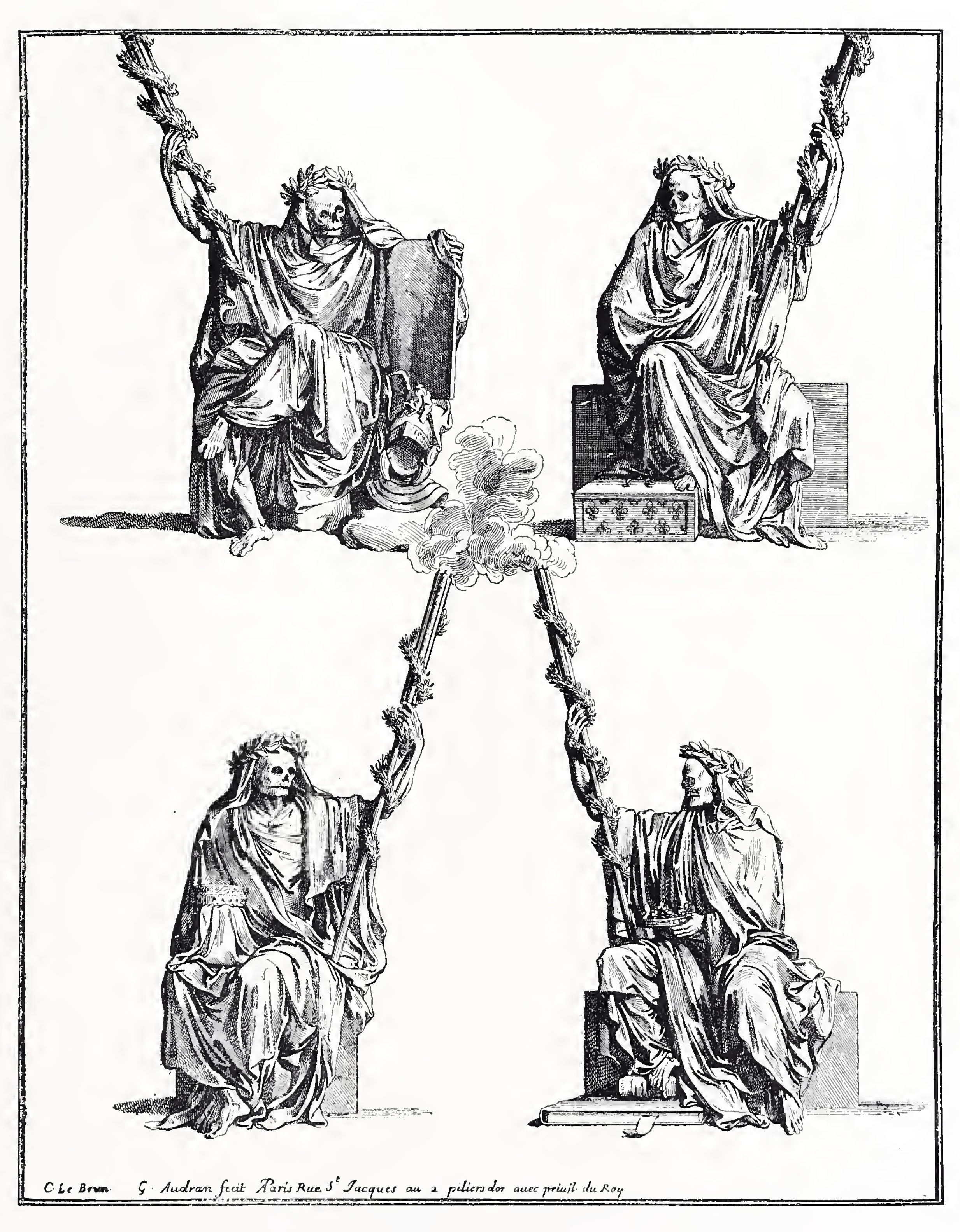
L'effet fut ce qu'il devait être, c'est-à-dire immense.

Voici une lettre de Mme de Sévigné à sa fille, en date du 5 mai 1672, qui le prouve :

« Je fus hier au service du chancelier [2], à l'Oratoire; ce sont les peintres, les sculpteurs, les musiciens, les orateurs, qui ont fait la dépense; en un mot, les quatre arts libéraux. C'étoit la plus belle décoration qu'on puisse imaginer. Le Brun avoit fait le dessin; le mau-

1. Félibien écrit sur un *zocle*. Nous ne connaissons du reste aucun écrivain qui, comme lui, défigure le nom des choses et des artistes dont il parle.

2. Lors des funérailles du chancelier, sa famille avait éprouvé un amer désappointement. Voici en effet ce qu'on lit dans Mme de Sévigné (lettre du 23 mars 1672) : « Le chancelier n'aura point un enterrement magnifique comme on le prétendoit : ils vouloient un prince du sang pour conduire le deuil; M. le Prince a dit qu'il étoit incommodé, M. le duc que c'étoit bon le temps passé, et que les princes du sang de ce siècle-ci sont plus grands seigneurs qu'ils ne l'étoient. Messieurs les princes de Conti ont dit qu'ils ne pouvoient faire ce que M. le duc refusoit; bref, la famille du chancelier est désolée. »



LES QUATRE SQUELETTES DESSINÉS PAR LE BRUN.

Pompe funèbre du chancelier Séguier.

solée touchoit à la voûte, orné de mille lumières et de plusieurs figures convenables à celui qu'on vouloit louer. Quatre squelettes en bas étoient chargés des marques de sa dignité comme lui ayant ôté les honneurs avec la vie, l'un portoit son mortier, l'autre sa couronne de duc, l'autre les masses du chancelier. Les quatre Arts étoient éplorés, désolés d'avoir perdu leur protecteur : la *Peinture,* la *Musique,* l'*Éloquence,* la *Sculpture.* Quatre Vertus soutenoient sa première représentation : la *Force,* la *Justice,* l'*Espérance* et la *Religion.* Quatre Anges ou quatre Génies recevoient au-dessus sa belle âme. Le mausolée étoit encore orné de plusieurs anges qui soutenoient une chapelle ardente qui tenoit à la voûte. Jamais il ne s'est rien vu de si magnifique, ni de si bien imaginé. C'est le chef-d'œuvre de Le Brun. Toute l'église étoit parée de tableaux, de devises et d'emblèmes, qui avoient rapport aux armes ou à la vie du chancelier. Plusieurs actions principales y étoient peintes. Mme de Verneuil [1] vouloit acheter toute cette décoration un prix excessif. Ils ont tous, en corps, résolu d'en parer une galerie, de laisser cette marque de leur reconnaissance et de leur magnificence..... »

1. Charlotte Séguier, épouse, en secondes noces, d'Henri de Bourbon, duc de Verneuil.

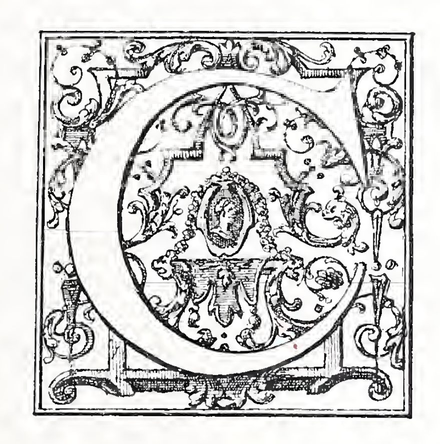


LOUIS, DUC DE BOURGOGNE, ET SON ÉPOUSE, MARIE-ADÉLAÏDE DE SAVOIE.

D'après une gravure d'Edelinck.

CHAPITRE XII

LES COLLABORATEURS DE LE BRUN



ETTE étude sur l'homme qui, au XVIIe siècle, a été la personnification éclatante et incontestée de l'art décoratif, serait, il nous semble, incomplète, si à ses côtés nous ne plaçions pas les artistes qui l'ont aidé, les talents qu'il a réunis pour l'immense et noble tâche qu'il avait entreprise, ceux qu'il a inspirés de son souffle et animés de sa féconde pensée.

Ce n'est point, en réalité, tant Charles Le Brun que nous avons prétendu faire connaître que l'art décoratif qu'il créa tout d'une pièce. Pour étudier un peintre, un sculpteur, il suffit de le suivre dans ses manifestations successives, d'en étudier les travaux, les procédés, les origines, les tendances; mais lorsqu'il s'agit d'un décorateur, la tâche est autre : elle ne se borne plus à apprécier isolément les ouvrages exécutés par ses mains; il faut le juger sur ce qu'il a ordonné, sur les créations en tout genre dont il a été l'inspirateur; il est responsable de la moindre fausse note qui vient troubler la symphonie que sa tête avait conçue. Et ce n'est pas certainement la tâche la moins délicate et la moins difficile que Le Brun ait eu à remplir pour atteindre l'unité qu'il voulait et dont il ne se départit jamais, que celle de réunir tant d'hommes de talent, de nationalités et d'écoles diverses, de leur donner dans l'œuvre commune la part qui leur convenait le mieux, pour les discipliner et les mener au combat de front et du même pas. Mieux que tout le reste, la ferme discipline que Le Brun sut faire régner autour de lui établit sa supériorité et légitime sa magistrature.

Mais serait-il juste, comme l'a fait Van der Meulen dans ses batailles, de tout sacrifier au chef qui conduisait la phalange, et ne convient-il pas de mettre au plan qui leur revient quelques-uns des nobles artistes sans lesquels le fécond génie de Le Brun eût échoué? Aurions-nous, en les tenant dans l'ombre, rempli le cadre que nous nous étions imposé? Nous ne le pensons pas, et voilà pourquoi nous avons cru devoir placer ici quelques-uns des principaux collaborateurs de Le Brun qui, presque tous, furent ses amis. Plusieurs d'entre eux eurent un génie, une habileté qui n'ont jamais été surpassés, et ce qui est bien remarquable, c'est que, quelle que fût leur spécialité, tous reconnaissaient l'incontestable compétence du maître.

A Maincy, à Vaux, aux Gobelins, à Versailles, avec une familiarité qui l'honore et que nos grands artistes d'aujourd'hui regarderaient comme malséante, Le Brun les admettait dans son intimité, quelle que fût leur spécialité. Nous l'avons imité en ce point : nous avons placé les ébénistes, les orfèvres, les ornemanistes, à côté et sur le même rang que les statuaires et les peintres. Qui l'emporte, d'ailleurs, dans l'œuvre commune qu'ils ont menée si glorieusement ensemble, de Ballin ou de Van der Meulen? A cette heure, ne paye-t-on pas aussi cher un meuble de Boulle, un cabinet de Cucci, des portes de Caffieri, qu'un marbre de Girardon? Une gravure d'Edelinck ou de Gérard Audran pâlit-elle devant une toile de N. Coypel? C'est un grand honneur pour Le Brun d'avoir compris qu'un artiste, quelque matière qu'il employât, s'il excellait, était l'égal de tout autre. C'est à cette pensée si vraie qui faisait relever tous les fronts autour de lui et excitait tous les amours-propres, qu'il dut peut-être de pouvoir réaliser son rêve et de remplir de merveilles Versailles et tant d'autres palais.

Nous aurions bien voulu donner à la galerie des collaborateurs de Le Brun plus de développements, mais ce travail aurait exigé trop de pages. Tel qu'il est, il suffira à montrer, nous l'espérons, quels hommes supérieurs le Premier Peintre de Louis XIV sut choisir et employer.

JACQUES SARAZIN

Nous n'avons nullement l'intention de ranger parmi les collaborateurs de Le Brun Jacques Sarazin. Il n'y doit figurer à aucun titre; mais, comme son nom se trouve mêlé à ceux des artistes de cette époque et qu'il fut le premier maître de plusieurs d'entre eux, nous avons cru remplir un devoir de justice en plaçant ici cet homme vraiment distingué. Sarazin disait, avec un orgueil qui n'est point sans excuse, que son maître s'appelait Michel-Ange, et le grand pavillon du Louvre est là pour attester que ce n'était point sans raison qu'il s'honorait de suivre les traces de l'illustre Florentin. Les groupes de cariatides de ce pavillon, dignes d'être admirées par les plus difficiles amateurs, sont des figures d'une élégance robuste, d'une facture puissante et noble qu'aucun des sculpteurs employés par Le Brun ne connut.

Jacques Sarazin naquit à Noyon d'une famille de fortune honnête, et on donne 1590 comme date de sa naissance. Quelle instruction, quelle impulsion reçut-il ? les détails manquent; seulement, on le voit entrer dans l'atelier de Nicolas Guillain[1], que l'on appelait le « père Cambrai » parce qu'il était originaire de cette ville. Là, il apprit le métier, mais, voulant atteindre plus haut et connaître les maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance, un beau matin, il partit pour Rome; il y demeura dix-huit ans, se créant les plus honorables amitiés, méritant les plus hautes protections, étudiant les antiques, son cher Michel-Ange, exécutant de nombreux travaux et se faisant un nom. Il ne reparut à Paris que vers 1628.

Ce fut à qui l'emploierait; en octobre 1631, Vouet, qui se trouvait pour lors à la tête de l'école française, lui donna une de ses nièces en mariage. De cette union sortit une nombreuse lignée : Sarazin eut douze enfants. C'est aux environs de cette époque qu'il exécuta pour le Louvre ces cariatides d'une élégance souveraine qui le placent parmi les meilleurs sculpteurs français. Elles ont une si fière

1. Père de Guillain, membre de l'Académie.

tournure que Puget ne les eût pas désavouées, et, depuis Jean Goujon, Sarazin est le seul qui ait donné à des figures une si imposante grandeur.

En 1639, Anne d'Autriche lui confia l'exécution de la statue, or et argent, qu'elle avait fait vœu d'offrir à Notre-Dame si elle devenait mère, et d'un portrait du Dauphin enfant ; il fut aussi chargé des deux anges qui, à l'église Saint-Louis, rue Saint-Antoine, soutenaient l'urne dans laquelle se trouvait déposé le cœur de Louis XIII. Il est l'auteur du tombeau du cardinal de Bérulle et de celui du prince Henri de Condé aux Grands-Jésuites de la rue Saint-Antoine, chef-d'œuvre qui se trouve aujourd'hui au château de Chantilly. Il fit pour le château de Saint-Germain deux crucifix, or et argent, représentant l'un le *Christ agonisant,* l'autre le *Christ mort.* Les nombreux ouvrages de ce fécond et puissant sculpteur mériteraient une étude spéciale, mais ce ne serait pas la place ici, car ils ne se relient point, comme nous l'avons déjà dit, à Le Brun. Il est même à remarquer que, quoique trop éclairé pour méconnaître sa valeur et quoique le sculpteur l'ait aidé à sa création de l'Académie, ne fût-ce qu'en consentant à y entrer des premiers, jamais Le Brun ne l'employa pour la décoration des résidences royales. A quelle cause attribuer cette exclusion ? Peut-être la trouvera-t-on dans l'alliance de Sarazin avec la famille de Vouet.

En tout cas, ce n'était point par mésestime pour son talent, car, dans la vente qui suivit la mort de Sarazin, Le Brun acheta un de ses ouvrages, un marbre représentant un *Enfant assis sur un dauphin,* et, quand il devint propriétaire d'une agréable maison que M. Esnaut, contrôleur des bâtiments, possédait à Montmorency, une des causes qui purent contribuer à lui faire faire cette acquisition fut que cette villa renfermait un *Centaure,* un *Satyre* et la *Nymphe Écho,* œuvres de l'éminent statuaire.

Jacques Sarazin mourut au Louvre le 3 décembre 1660 ; il était alors un des quatre recteurs de l'Académie de peinture et de sculpture.

LE NÔTRE

Le Nôtre, d'un génie tout personnel, est créateur au même titre que Le Brun; cependant les œuvres du grand décorateur et celles de l'illustre architecte des jardins se tiennent par tant de côtés, s'unissent si exactement, qu'il est à peu près impossible, en parlant des unes, de ne pas s'arrêter devant les autres. Les deux amis, car ils furent amis depuis l'enfance jusqu'à la mort, entendaient l'art décoratif de la même façon ; ils le voulaient noble, majestueux, calme, s'imposant par la grandeur des lignes, et cette conformité de sentiments est telle, qu'il semble que si Le Brun eût été jardinier il n'eût pas tracé les parterres et le parc de Versailles autrement que Le Nôtre.

Ce qui donne un singulier piquant à cette conformité de goût, c'est que les caractères de ces deux hommes formaient un contraste parfait. Par sa simplicité, sa rustique bonhomie, Le Nôtre se détache sur le fond de pompeuse étiquette qui règne à Versailles : il garde son franc parler avec le maître, il a des familiarités dont celui-ci, le plus susceptible des princes, ne se blesse jamais, et que n'aurait osé se permettre le favori le plus hardi. Ce fut peut-être, de tous les artistes employés par le roi, celui pour lequel il se montra le plus bienveillant et le plus affectueux.

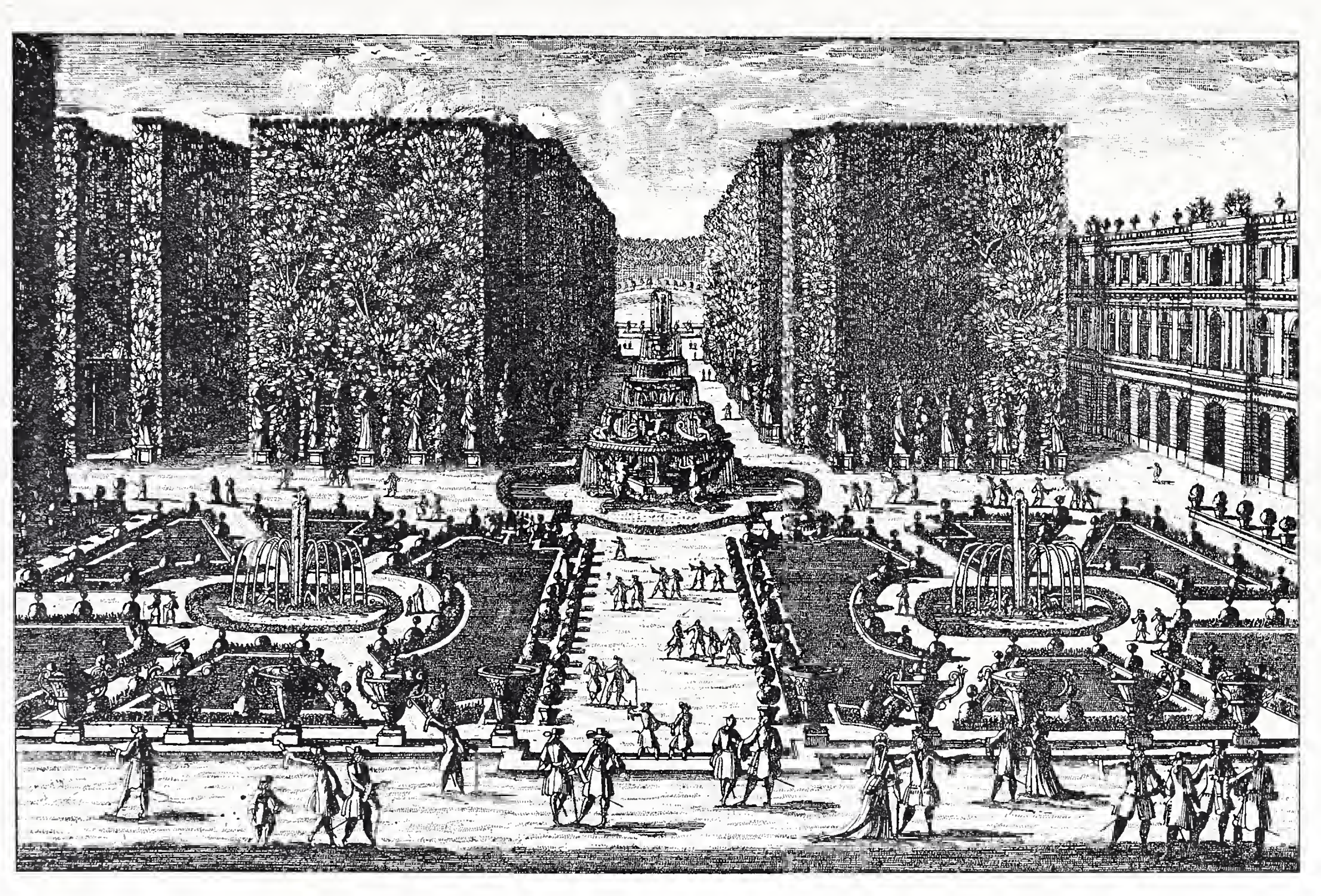
André Le Nôtre — nous avons changé l'orthographe de son nom, car il signa toujours Le Nostre — était né dans une humble condition; il vint au monde aux Tuileries, le 12 mars 1613. Son père, dont on a fait un Surintendant des jardins, n'eut jamais cette charge. D'abord simple jardinier, il devint jardinier en chef du jardin des Tuileries avec des appointements de 1,500 livres. En tout cas, c'était un homme d'un grand bon sens, car, tout en enseignant son état à son fils, il l'envoya à l'atelier de Vouet; l'enfant s'y lia avec Le Brun de cette amitié dont nous venons de parler. On dit qu'il peignait bien, et l'abbé Lambert [1] assure que le cabinet du roi contenait de ses peintures. Mais il quitta le pinceau pour suivre la voie où son génie le poussait.

1. *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*. Paris, 1751.

En 1637, Louis XIV lui accorda la survivance de la charge de son père, celui-ci restant en exercice ; André était déjà jardinier de Monsieur, frère du roi. Pour en finir avec les titres et charges dont il fut revêtu, disons qu'en 1643 il fut nommé dessinateur des plants et parterres de tous les jardins du roi, et, en 1658, contrôleur général des bâtiments et jardins.

Mais c'est à Vaux qu'il fit, pour ainsi dire, ses premières armes. Fouquet — il avait la main heureuse — lui confia la création de ses jardins. Il mit au jour la manière dont il entendait la décoration ; « ce fut alors que l'on vit, pour la première fois, des portiques, des treillages, des berceaux, des grottes, des cabinets, des labyrinthes et tous les autres embellissemens que l'on admire dans les jardins des princes ». Louis XIV, ayant vu tous ces beaux ouvrages, continue l'abbé Lambert, « confia à Le Nôtre la direction des travaux de tous ses jardins et lui ordonna de travailler à Versailles, à Trianon et à Saint-Germain, où il fit cette fameuse terrasse que l'on voit encore aujourd'hui avec admiration. M. Le Nôtre fit aussi, par ordre du roi, les délicieux jardins qui se voient à Clagny, en face du grand étang. C'est encore ce grand homme qui a fait, à Fontainebleau, le beau parterre du Tibre et qui a donné les dessins des superbes canaux qui ornent ce lieu champêtre. »

Les choses n'allèrent point aussi simplement que le conte l'abbé. Il existait à Paris, à cette époque, un bel esprit qui prétendit à l'honneur de tracer les parcs de Versailles et Trianon. « Il était, dit M. Beuchot, petit-fils de cette paysanne d'Anet, connue sous le nom de *la Belle jardinière,* qui sut inspirer de l'amour à Henri IV. On prétend même que cette origine fut une des causes de la bienveillance que Louis XIV lui accorda. Il était valet de chambre de ce prince et, sans avoir jamais étudié ni la peinture, ni la musique, ni l'architecture, il avait un goût naturel pour tous ces arts. Tous les airs que l'on trouve à la fin de ses pièces sont de sa façon; il les chantait à Granval, qui les lui notait. Il découpait des fragments d'estampes, qu'il tronquait même, quand il était besoin, et leur donnait un ordre différent; il formait de ces pièces de rapport des compositions nouvelles et très heureuses ;



VUE ET PERSPECTIVE DE LA PYRAMIDE ET DE LA NOUVELLE AILE DU CHATEAU.

mais son plus grand talent était pour l'embellissement des jardins. »

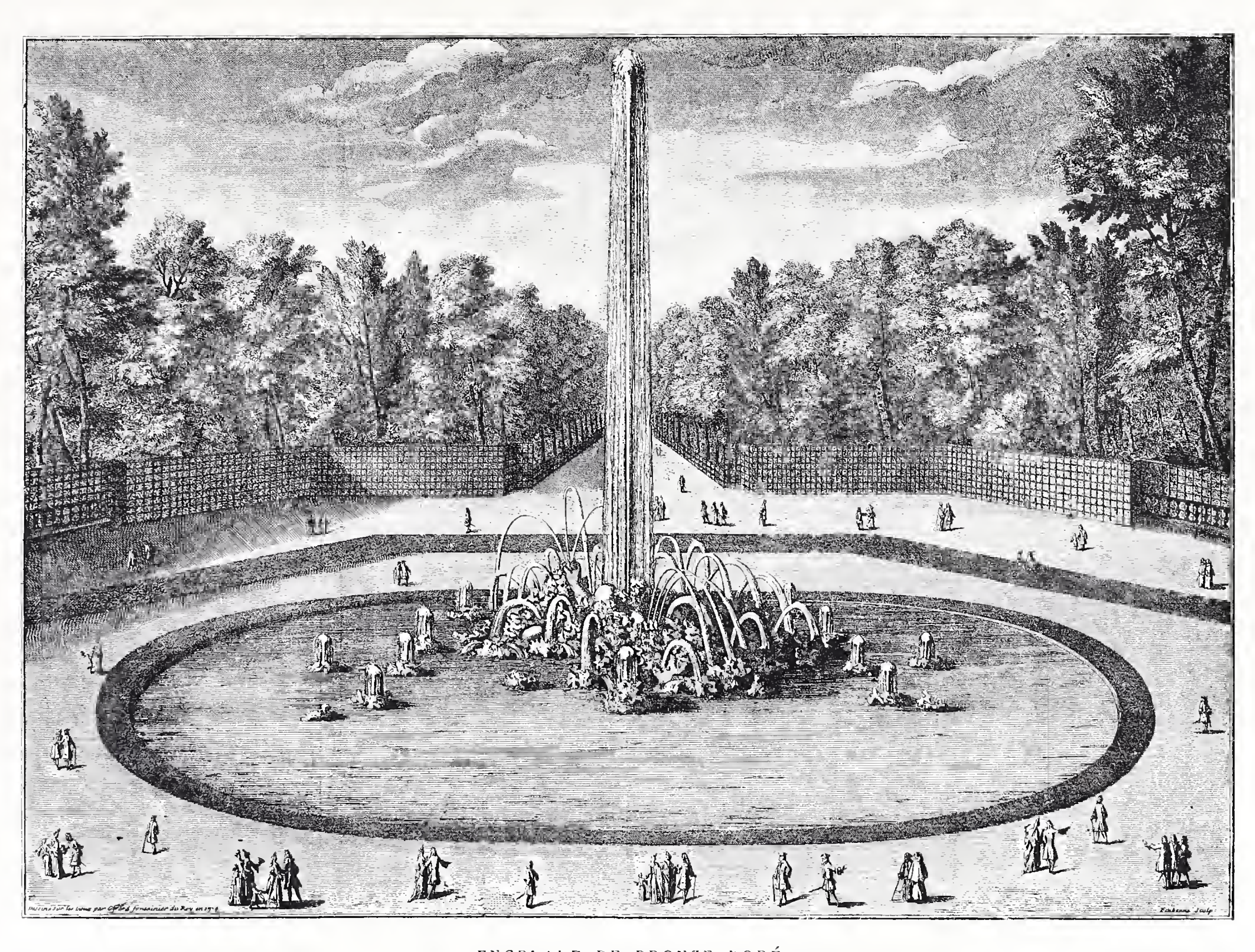
Cet homme doué d'un esprit si ingénieux, Dufresny [1], comprenait la décoration des parcs de toute autre façon que Le Nôtre, il avait inventé ce que l'on a appelé le jardin anglais. Il venait de disposer ainsi, près de Vincennes, la propriété de l'abbé Pajot, et tout Paris avait été visiter cette nouveauté. Nous n'avons pas l'intention de revenir sur la question des jardins à la française et des jardins à l'anglaise, elle a été fort débattue. Kent, dont s'est tant moqué le crayon d'Hogarth, et qui, dans son pays, a fait prévaloir ces derniers à une époque où tout ce qui venait de France était patriotiquement repoussé par les Anglais, après un assez long succès d'un système qu'il poussait jusqu'à la chinoiserie, voit aujourd'hui ses arbres morts plantés pour mieux imiter la nature et toutes les surprises que recélaient ses bosquets rejetés par les vrais amateurs [2].

Ce fut un plan de cette nature que, sur la demande du roi, Dufresny lui proposa. Il couvrait le terrain de Versailles et de Trianon de villages minuscules, de fermes, de chapelles, de ruines, d'ermitages, etc., etc., où l'on accédait par des chemins tourmentés et grâce à des ponts rustiques. Nous croyons que le projet était fort amusant, mais nous pensons aussi qu'il dut être promptement rejeté; le prince, qui repoussait si dédaigneusement les œuvres des peintres flamands et hollandais, devait avoir peu de goût pour les paysanneries de Dufresny. Cependant on dit — c'est l'opinion de M. Vitet — que Louis XIV eut une certaine hésitation, mais enfin il se décida; il accorda une pension à Dufresny, qu'il comblait de bienfaits sans pouvoir jamais l'enrichir, et donna toute sa confiance à Le Nôtre.

C'était une rude entreprise dont celui-ci prenait la responsabilité. On raconte qu'avant d'ouvrir ses chantiers il voulut montrer sur place, au roi, tout ce qu'il projetait. Voilà donc Sa Majesté sur le terrain avec son jardinier lui expliquant en détail son dessein. D'abord, comme il entendait placer deux grands bassins sur la terrasse, sous les fenêtres

1. Auteur de plusieurs pièces de théâtre qui obtinrent du succès. On compte, dans son répertoire, la *Noce interrompue*, le *Chevalier joueur*, le *Faux honnête homme*, le *Dédit*, le *Jaloux honteux*, etc.

2. Voir, sur toute cette question, *Études sur l'histoire de l'art*, par Vitet. Michel Lévy, 1866, Ve volume; la *Grammaire des arts du dessin*, par Ch. Blanc.



ENCELADE DE BRONZE DORÉ,

accablé sous des rochers, et formant en l'air un gros jet d'aeu. — Sculpture de Gaspard de Marsy.

du château : « Pour cela, fit le roi, Le Nôtre, je vous donne 20,000 livres ». Le jardinier s'inclina et reprit : « Là, devant nous, une double rampe ornée de balustres en marbre, par laquelle descendront Sa Majesté et la cour, et qui aboutira à de belles eaux. — Le Nôtre, 20,000 livres encore pour cette invention. » Et comme, pour la quatrième fois, marchant de surprises en surprises, Louis XIV répétait son don de 20,000 livres, l'honnête Le Nôtre, le plus désintéressé des hommes, lui dit, avec une brusquerie qui amusa beaucoup le roi et sa suite : « Sire, vous n'en saurez pas davantage, je vous ruinerais. »

Nous comprenons, du reste, l'enchantement que devait éprouver le roi en entendant un homme aussi sûr de ses paroles que Le Nôtre lui montrer, comme si elles existaient déjà, les merveilles qu'il avait conçues, qu'il allait faire sortir de ce site déplaisant, de cette terre stérile coupée par des marais, des « crapaudières » où dormaient des eaux stagnantes. Ces marécages empestés, on voulait les dessécher, l'intelligent jardinier s'y opposa; il en réunit les eaux et fit le grand canal qui devait bientôt porter la flottille du roi. Il établit ensuite cet étonnant système de rigoles qui, recueillant au loin toutes les eaux des environs de Versailles, les amènent au château pour alimenter bassins et cascades. Mais ce n'était pas seulement l'élément liquide qui manquait, la terre aussi faisait défaut; il fallut en apporter des quantités inimaginables, et aussi des arbres, et d'énormes blocs de rochers qu'on allait chercher à Fontainebleau et jusqu'à Nemours pour les grottes, les cascades; puis vint le tour des marbres, des bronzes, dont Le Brun et Le Nôtre arrêtaient l'emploi et dont ils ornaient les bassins, les rampes, les escaliers et les bosquets. Il fallait aller vite, le maître était impatient. C'est ainsi que se fit ce chef-d'œuvre qu'on appelle les jardins et le parc de Versailles.

En 1675, Louis XIV, qui s'attachait de plus en plus au « bonhomme », comme il l'appelait familièrement, l'anoblit, et comme il cherchait quelles armes il mettrait sur son blason : « Mes armes, dit Le Nôtre, sont deux limaçons couronnés d'une tête de chou! Sire, pourrais-je oublier ma bêche, n'est-ce pas à elle que je dois les bontés dont Votre Majesté m'honore? » Il portait si allègrement les immenses travaux de

Versailles qu'il trouva encore le temps de dessiner et de décorer, pour le prince de Condé, Chantilly; pour le duc d'Orléans, Saint-Cloud, et Colbert lui confia l'arrangement de ses beaux jardins de Sceaux.

En 1678, comme il désirait vivement visiter l'Italie, où il espérait puiser des idées nouvelles, le roi lui permit d'entreprendre ce voyage. A Rome, il se lia avec le cavalier Bernin, mais il semble, à son point de vue, n'avoir pas rapporté grand'chose de son séjour au delà des monts. Le pape lui accorda une audience particulière et, comme il lui parlait avec bonté des mérites du grand roi, Le Nôtre, charmé, car il adorait son maître, dit : « Je ne me soucie plus de la mort, j'ai vu les deux plus grands hommes du monde, Votre Sainteté et mon maître ! — Il y a une grande différence entre votre roi et moi ; il est jeune, victorieux; moi, vieux, et je ne suis que le serviteur des serviteurs de Dieu. » Oubliant tout à fait à qui il s'adressait : « Mon révérend père, s'écria le bonhomme, vous vous portez bien, vous enterrerez tous les membres du Sacré Collège. » Et, jetant les bras autour du cou du pape, il l'embrassa. Le bruit de cette aventure vint à Versailles, et, comme on en parlait devant Louis XIV, un courtisan offrit de parier que les choses n'avaient pu se passer comme on le contait. « Ne pariez pas, fit le roi, vous perdriez; toutes les fois que je reviens d'une campagne, Le Nôtre m'embrasse, il a donc bien pu sauter au cou du pape. »

A son retour, notre illustre jardinier créa, dans les jardins de Versailles, la Salle du bal et travailla beaucoup à Trianon. N'oublions pas de dire que le roi avait nommé Le Nôtre chevalier de l'ordre royal de Saint-Michel et qu'il lui avait accordé une pension de 6,000 livres, reversible sur la tête de sa femme.

A quatre-vingts ans, il demanda la permission de se reposer; le roi le voulut, mais à condition que, de temps à autre, il viendrait le voir. Dans une de ses dernières visites à Marly, Louis XIV se promenait porté sur une de ces chaises roulantes et couvertes que les Suisses traînaient à travers les jardins, ce prince voulut que le vieillard s'assît dans un véhicule presque semblable au sien. Les courtisans suivaient, et parmi eux se trouvait Mansart. Émus jusqu'aux larmes : « Sire, dit Le Nôtre,

en vérité, mon bonhomme de père ouvrirait de grands yeux s'il me voyait dans un char auprès du plus grand roi de la terre ; il faut avouer que Votre Majesté traite bien son maçon et son jardinier. »

André Le Nôtre mourut aux Tuileries, le 15 septembre 1700, à l'âge de quatre-vingt-sept ans six mois et quelques jours ; il fut enterré à l'église Saint-Roch, dans une chapelle qu'il avait fondée. Coysevox fit son buste et le déposa sur son tombeau.

Que l'on nous pardonne d'avoir raconté tant d'anecdotes dans cet article, mais c'était le seul moyen de faire connaître le caractère le plus original qui ait existé à la cour du grand roi et comprendre un artiste dont la modestie, la simplicité de cœur égalaient le génie. Pour rendre à l'œuvre de Le Nôtre la justice qui lui est due, il faut y replacer par la pensée, avec leurs costumes somptueux, les grandes dames et les élégants seigneurs de la cour la plus magnifique qui ait existé. Alors seulement, on en sent toute la grandeur et toute la beauté.

VAN OBSTAL

Gérard Van Obstal, né à Anvers en 1594, eut pour maître Van Milder, un des bons sculpteurs de cette ville. Il s'adonna d'abord à la composition des bas-reliefs et à la sculpture sur ivoire. « Ce sont ces ouvrages d'ivoire, dit M. de Caylus, qui ont commencé sa réputation ; il y excellait lorsqu'il représentait des enfants. Comme tous les flamands, il savait donner à la matière qu'il employait le goût de la chair et cela sans trop bien dessiner. » Rubens aimait beaucoup les ivoires et son suffrage contribua à mettre en honneur ce genre de sculpture trop négligée de nos jours. Le cardinal de Richelieu, qui, sans doute, avait vu un des ouvrages de Van Obstal, l'attira à Paris et le recommanda à Sublet des Noyers, amateur distingué. Ce personnage confia le jeune sculpteur à Sarazin, chargé de la décoration du Louvre. Sur les modèles de ce maître, Van Obstal exécuta un bas-relief et deux figures fort élégantes, représentant la *Richesse de*

la terre et la *Richesse de la mer,* placées à l'extrémité de l'aile gauche du Louvre.

Au-dessus du logis occupé aux Tuileries par Le Nôtre, il fit de son invention un groupe de *Trois enfants* portant une corbeille de fleurs. Ce joli marbre avait été déplacé et M. de Caylus ne sait ce qu'il est devenu. C'était le beau temps des sculpteurs, les travaux ne leur manquaient pas, le Flamand fut appelé à l'hôtel Carnavalet. Dans la cour, il fit un bas-relief et quatre figures allégoriques : la *Chasse,* la *Volupté,* la *Libéralité* et l'*Abondance,* posées chacune dans un des trumeaux des croisées ; à l'angle de l'hôtel créé par les rues Sainte-Catherine et des Francs-Bourgeois, deux figures, la *Vigilance,* la *Force,* et un bas-relief représentant la *Paix,* l'*Abondance,* la *Prudence.* Il travailla à la Salpêtrière, au Jardin des Plantes, au Palais-Royal, à l'Assomption, au château de Maisons près Saint-Germain, et à la place Royale il décora le logement de l'abbé de Rivière.

En racontant la part si importante que Le Brun prit à l'embellissement de l'hôtel Lambert, nous avons dit que Van Obstal y travailla très activement. Il fit en stuc bronzé douze bas-reliefs représentant les *Travaux d'Hercule* et quatre autres dans la chambre de la présidente : *Diane sur son char,* le *Triomphe de Bacchus,* l'*Enlèvement des Sabines, Pyrrhus enfant sauvé de la colère des Molosséens.* La chambre des enquêtes, au Palais, eut de lui, en ronde bosse : la *Justice,* le *Conseil,* la *Prudence,* la *Force,* la *Tempérance,* la *Libéralité,* la *Magnanimité,* l'*Autorité.*

Van Obstal fut membre de l'Académie de peinture dès son origine et elle le nomma son chancelier le 4 août 1668.

Nous n'aurions peut-être pas placé ce sculpteur parmi les aides de Le Brun, quoiqu'il y eût de lui deux charmants bas-reliefs posés dans l'appartement de la reine à Versailles, si, comme le grand peintre avec lequel il était fort lié, il n'avait pas contribué à relever la position des artistes considérés, grâce aux sottises de la Maîtrise, comme de vulgaires manœuvres. Voici le fait :

M. Duchemin, intendant de Mademoiselle d'Orléans, avait commandé à Van Obstal, pour le château qu'il possédait à Bisseaux-en-Brie, des

bas-reliefs : les *Travaux d'Hercule,* sujet fort à la mode en ce temps-là, plus quatre figures : la *Prudence,* la *Force,* la *Justice* et la *Tempérance.* L'artiste avait exécuté son travail, mais, pendant le temps qu'il y consacrait, M. Duchemin mourut. Durant sept ans, ses héritiers promenèrent Van Obstal de délais en délais. Las enfin d'être ainsi berné, le sculpteur assigna la veuve et eut l'heureuse fortune d'avoir pour avocat M. de Bâville, fils du premier président de Lamoignon. La cause, qui faisait grand bruit, portée à la grand'chambre, fut appelée le 1er décembre 1667.

La veuve, pour repousser la très légitime prétention du sculpteur, s'appuyait sur la coutume qui n'accordait aux manouvriers, maçons, charpentiers, tailleurs de pierre, qu'un an et un jour pour réclamer leur salaire. Le jeune Bâville s'éleva indigné contre une prétention qui abaissait la condition des artistes; il démontra avec une vive chaleur que son client professait un art libéral, qu'il n'avait rien de commun avec les simples ouvriers et que la coutume ne lui était pas applicable. Sur ce thème M. de Bâville fut très brillant, fort applaudi; aujourd'hui, on peut s'étonner qu'il ait été tant loué pour avoir fait triompher une cause qui, pour nous, hommes du XIXe siècle, semble imperdable. Il paraît qu'on n'en jugeait pas ainsi en 1667. C'était le résultat de la mauvaise tenue des membres de la Maîtrise, et rien peut-être ne démontre mieux que ce procès combien était urgente la destruction de cette corporation si peu respectée. Le Brun et l'Académie triomphèrent du succès de Van Obstal; les académiciens votèrent que la plaidoirie de M. de Bâville serait imprimée aux frais de la compagnie et que Le Brun se rendrait près de lui pour lui offrir de faire exécuter son buste par Girardon.

Gérard Van Obstal mourut peu après cette grande victoire, le 1er août 1668.

BUYSTER

Philippe Buyster, qui devint sculpteur ordinaire de Louis XIII avec une pension de 600 livres et un logement, d'abord aux Tuileries,

ensuite au Louvre, était né à Anvers. On dit qu'il mourut en 1688; en tous cas ce ne fut point à Paris, car M. Jal n'a trouvé à cette date son acte mortuaire dans aucune des paroisses de cette ville. Guillet de Saint-Georges le fait naître à Bruxelles en 1595.

Quand il vint à Paris, il était déjà réputé sculpteur sur bois fort habile et ce fut en cette qualité que, d'abord, il se fit connaître, mais bientôt il attaqua la pierre et le marbre. Il décora plusieurs églises, couvents et maisons particulières; sur les dessins de Sarazin il exécuta les deux groupes de *Cariatides* à main droite du grand pavillon du Louvre; ceux de gauche sont dus au ciseau de Gilles Guérin. Il sculpta aussi du même côté que ses cariatides une *Renommée* au-dessus du fronton. Au Louvre, également, il fit les tympans des croisées et diverses têtes de femmes. La reine Anne le chargea de plusieurs travaux à l'église du Val-de-Grâce et on lui doit différents mausolées, entre autres celui du cardinal de Larochefoucauld, à Sainte-Geneviève-du-Mont.

A Versailles, on voyait de lui, dans les jardins, près de la fontaine d'Apollon, quatre grandes figures de *Satyres* et d'*Hamadryades;* ailleurs, un *Neptune* armé du trident, une *Cérès,* un *Bacchus;* enfin, et ce fut son dernier travail, un *Faune* placé près de la Pyramide.

LES ANGUIER

Les Anguier étaient trois frères: François, né en 1604; Michel-André, en 1612 [1]; Guillaume, en 1628. François et Michel devinrent des sculpteurs très distingués. Guillaume s'adonna à la peinture et fut du nombre des artistes que Le Brun établit en 1666 aux Gobelins pour travailler aux commandes du roi. Ces trois frères moururent, le premier en 1669, le second en 1686, le dernier en 1708. Nous ne voulons parler que des deux sculpteurs. Ils étaient nés à Eu, et, à propos du lieu de leur naissance, il faut que nous racontions la singulière bévue d'un homme qui n'est pas coutumier de semblables erreurs.

1. Selon Jal, 1612; d'après Guillet de Saint-Georges, 1614.

En 1838, M. P. Mérimée, inspecteur général des monuments historiques, adressait au ministre de l'intérieur un rapport dont, plus tard, il publia une partie sous le titre : *Notes d'un voyage en Auvergne.* Dans ces notes il écrivait, en parlant du tombeau du duc de Montmorency, qui se trouve à Moulins : « On attribue à un sculpteur italien nommé Alghieri le tombeau en marbre noir du duc de Montmorency, les statues de la duchesse et de son mari et les figures presque colossales du *Courage* et de la *Libéralité,* placées à droite et à gauche du sarcophage. Ces quatre statues sont en marbre blanc. » M. Jal a expliqué cette erreur d'un homme réellement savant et ordinairement plus avisé. « Comment, écrit-il, M. Mérimée fut-il amené à faire un *Alghieri* et à prêter à l'Italie un statuaire habile que l'Italie n'a jamais revendiqué ? Le voici. M. Mérimée prit à la lettre cette phrase traditionnelle depuis cent cinquante ans du portier du lycée[1] : « Le magnifique ouvrage que vous voyez est d'un Italien nommé Anguière ». M. Jal, qui entendit, en 1854, le brave homme redire son sempiternel refrain, fit de vains efforts pour l'amener à admettre que ce tombeau fût l'œuvre d'un sculpteur français ; il y perdit son temps et sa peine.

La vérité est que ce monument, un des bons ouvrages de la sculpture française, est de François et de Michel Anguier qui le terminèrent en 1658.

François Anguier fut, à ses débuts, placé à Paris chez le sculpteur Guillain où il apprit le métier de l'art. Appelé en Angleterre, son talent y fut justement apprécié et il y gagna assez d'argent pour pouvoir aller à Rome. Il y passa plusieurs années lié avec Mignard, Dufresnoy, Stella, qui le patronnèrent. Il exécuta dans cette ville plusieurs œuvres importantes, entre autres le *Mausolée de Jacques de Souvré,* grand prieur de France, à Saint-Jean-de-Latran. Quand il revint à Paris, sa réputation était faite, et c'est ce qui lui valut d'être appelé à Moulins par la veuve du duc de Montmorency, pour élever à la mémoire de son époux un mausolée qu'il termina avec l'aide de son frère Michel.

1. Le lycée occupe des bâtiments de l'ancien couvent de la Visitation fondé par la duchesse de Montmorency, et où elle avait fait élever le monument à la mémoire de son mari.



VASE DE BRONZE.

Par François Anguier, gravé par Edelinck. (Jardins de Versailles.)

Il a exécuté plusieurs grands ouvrages à Paris, car sa fécondité égalait son talent ; nous ne voulons citer que quelques-uns des principaux : à la chapelle du Palais-Royal, le *Tombeau du cardinal de Bérulle ;* chez les Pères de la Merci, les statues de *Saint Raymond* et de *Saint Pierre Nolasque,* une statue agenouillée de *Jacques de Thou ;* à l'église des Célestins, le *Tombeau d'Henri de Chabot, duc de Rohan ;* à la porte Saint-Antoine, les deux statues de l'*Espérance* et de la *Sécurité publique,* etc., etc.; de grands travaux au Val-de-Grâce et au Louvre. Piganiol de La Force dit qu'il refusa d'entrer à l'Académie. Michel Anguier paraît s'être formé presque tout seul, car, avant de venir à Paris prendre des leçons, il aurait fait, d'après Dargenville, quelques ouvrages pour la maison des Jésuites à Eu. Arrivé dans la grande ville à l'âge de quinze ans, il entra dans l'atelier de Guillain qui s'en servit dans ses travaux, mais son plus grand désir était d'aller à Rome ; il se décida à ce voyage, n'ayant pour toute ressource que son ciseau. Dans la cité de la papauté il se mit sous la direction de l'Algarde, ensuite il vola de ses propres ailes et travailla pour l'église de Saint-Jean-de-Latran et pour les palais de plusieurs cardinaux.

Après un séjour de dix ans à Rome, il revint en France et, appelé à Moulins, il aida son frère à terminer le mausolée du duc de Montmorency. La duchesse lui fit exécuter plusieurs autres ouvrages. Il composa le petit modèle d'une statue de Louis XIII qui, agrandie et coulée en bronze, a été élevée sur une des places de Narbonne. Dès lors, il ne cesse de produire. Nous ne saurions énumérer ici tous les ouvrages sortis de ses mains, nous nous contenterons de citer ceux qui entrent plus directement dans notre cadre.

En 1653, il orne de *Termes* et de médaillons les appartements de la reine Anne au Louvre, il y place la figure des quatre grands fleuves de France, des Renommées, des bas-reliefs, des trophées. En 1655, il décora la maison de Fouquet à Saint-Mandé, puis le château de Vaux. Il composa deux statues : *Mars* et *Minerve,* pour le jardin des Tuileries ; en 1660, M. Guénégaud l'emploie ; en 1662, il est au Val-de-Grâce qu'il charge et surcharge même de ses décorations ; en 1667, Colbert lui confia les sculptures de l'église Saint-Eustache ; en 1669,

le marquis de Seignelay lui achète pour sa maison de Sceaux trois grandes figures de neuf pieds : *Jupiter, Junon, Minerve,* destinées primitivement au château de Vaux. En 1674, il commença, dit M. Guillet de Saint-Georges, les sculptures de la porte Saint-Denis. « La principale ouverture, écrit Dargenville, est accompagnée de deux pyramides engagées chargées de trophées d'armes et terminées par deux globes aux armes de France. Au bas de ces deux pyramides sont deux figures colossales dont l'une représente la *Hollande* sous la figure d'une femme



MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE, REINE DE FRANCE ET DE NAVARRE.
D'après une gravure d'Edelinck.

consternée et assise sur un lion mourant qui tient dans une de ses pattes sept flèches, emblème des sept Provinces unies. L'autre statue est celle du *Rhin* désigné par un fleuve. Ces *figures sont du dessin de Ch. Le Brun.* »

A l'heure où l'on met ces lignes sous presse, l'édilité parisienne s'occupe à faire restaurer ce monument. Nous ne saurions trop la louer d'avoir eu cette bonne pensée. Par un sentiment que l'on comprend, par une petite vanité que l'on excuse, les municipalités aiment mieux édifier des édifices nouveaux, auxquels leurs noms resteront attachés,

que de dépenser de l'argent pour soutenir les vieilles constructions qui chancellent; elles ont tort; elles doivent conserver précieusement le souvenir du passé, le culte des ancêtres, et garder avec un pieux respect les monuments que nos pères nous ont légués.

Les deux frères Anguier furent ensevelis à Saint-Roch dans la même tombe.

JEAN WARIN

Jean Warin, et non Varin, appartient aussi bien au règne de Louis XIII qu'à celui de Louis XIV; cependant comme il a beaucoup travaillé pour ce dernier prince et contribué par des sculptures trop peu nombreuses mais excellentes à la décoration de Versailles, nous avons cru devoir le placer ici.

Il est né à Liège, d'une famille noble[1]; on n'a point la date exacte de sa naissance, mais comme, en 1630, il avait vingt-cinq ans environ, on peut placer l'époque où il naquit vers 1605. Son père, sieur de Blanchard, titre que lui donnent des biographes contemporains, quoique jamais Warin n'ait pris cette qualification nobiliaire cependant si estimée au temps où il vécut, ainsi que le remarque M. Jal, le fit entrer comme page chez le comte de Rochefort. Il avait alors onze ou douze ans. Comment devint-il l'habile graveur de médailles que l'on sait, sous quel maître travailla-t-il, quelle école le forma ? On l'ignore.

Il vint à Paris en 1626 et la première œuvre connue qui le révèle date de 1629. Nous disons connue parce qu'il n'est pas douteux qu'il se soit fait auparavant distinguer par son habileté. En effet, l'année même où il termina sa petite médaille de *Louis XIII en Hercule,* il recut un titre officiel qui prouve la haute estime que l'on faisait de ses capacités et de son talent. Le 23 avril 1629, la Cour des comptes le nomme par commission « conducteur des engins de la monnaye au moulin », pendant la minorité des enfants de René Olivier. Il était

1. Il prétendait que sa famille était d'origine française. Dans son acte de naturalisation il dit qu'elle était des environs de Reims en Champagne. Warin, né protestant, abjura.

probablement très bien avec cette famille, car, le 14 février 1630, il épousait Jeanne Desjours, veuve Olivier.

En 1635, il exécuta sur l'ordre de Richelieu le sceau de l'Acadé-



LOUIS XIII, PAR JEAN WARIN.

mie française, « qui n'est autre chose, dit Perrault, que le portrait du cardinal, mais si ressemblant et travaillé avec tant d'art que cet ouvrage passe sans contredit pour un des plus beaux qui aient esté faits en cette espèce ».

Louis XIII chargea Warin de frapper la monnaie avec des coins nouveaux; l'atelier dans lequel se fit ce grand travail fut établi au Louvre où le célèbre graveur avait un logement depuis 1631 [1]. Les monnaies qui sortirent des mains de Warin firent l'admiration de l'Europe. Mais cet artiste n'était point seulement un graveur de médailles, il exécuta de 1630 à 1640 un buste de Louis XIII dont M. Courajod a excellemment parlé en septembre 1881 dans l'*Art,* ainsi que des deux bustes du cardinal de Richelieu, l'un en bronze comme celui du roi qui se trouve au Louvre, l'autre en or. « Il était de notoriété publique aux XVII[e] et XVIII[e] siècles que deux bustes de Richelieu avaient été sculptés par Warin. L'un en or du poids de 55 louis existait encore vers 1700 entre les mains d'un président à mortier, M. des Ménars, mais la trace de cet objet précieux a été perdue depuis longtemps sans qu'on puisse espérer de la retrouver. » Quant au buste en bronze, Germain Brice [2] dit, en parlant de la Bibliothèque de la Sorbonne : « Il y a un bust (*sic*) du cardinal, de l'ouvrage du sieur Warin, qui vient de la succession de la duchesse d'Aiguillon qui, après sa mort, l'a laissé à cette maison avec d'autres biens dont elle avait la jouissance, sa vie durant, selon le testament du cardinal Richelieu, son oncle. » Ce bronze terminé en 1641, après avoir passé pendant la Révolution dans le *Musée des monuments français* recueillis par Lenoir, s'est égaré, mais seulement, selon M. Courajod, après avoir servi de type pour la figure du cardinal à tous les bustes de Richelieu que nous possédons; l'habile et savant critique prouve qu'il en fit faire au moins cinq reproductions en bronze par les fondeurs Hubert, Le Sueur et Henri Perlan.

Outre le titre de garde et de conducteur des machines ou des engins de la monnaie, Warin en joignait un autre plus important encore, il fut créé contrôleur des monnaies de France, place devenue vacante par la mort d'Abraham Dupré. La Cour des monnaies le reçut en cette qualité le 6 avril 1648. Pour en finir avec toutes ses charges,

1. On commença à frapper les louis d'or en 1640 et les louis d'argent en 1641. *Traité historique des monnaies de France*, par Le Blanc.
2. *Description de la Ville de Paris.*

nous dirons qu'il fut nommé tailleur général des monnaies de France, secrétaire du roi, conseiller du roi en ses conseils, et intendant des bâtiments. Si grande qu'ait été l'habileté de Warin, la haute position



RICHELIEU, PAR JEAN WARIN.
D'après le buste de la Bibliothèque nationale.

qui lui est faite n'est pas sans causer quelque surprise lorsque l'on connaît la terrible accusation qui avait pesé sur lui.

Plusieurs écrivains de l'époque en ont parlé et voici en quels termes s'exprime Tallemant des Réaux : « Varin était faiseur des jetons

de son métier; Laffemas l'alloit faire pendre pour la fausse monnaie; mais le cardinal de Richelieu, ayant ouï parler que c'étoit un excellent artisan, voulut qu'on le sauvât : il ne fut que banni. On le rappela d'Angleterre où il s'étoit retiré quand on voulut travailler aux louis d'or et d'argent..... » Le délit, le crime qu'on lui reprochait était, comme on le voit, antérieur à 1631, puisque c'est à cette époque qu'on lui confia le soin de travailler aux louis d'or et d'argent, mais mérita-t-il réellement la qualification de faux-monnayeur qui lui a été donnée? Son bannissement fut-il juste? Hélas! le doute n'est plus permis[1]. Comment, quelques années après, le voit-on revêtu de si importantes et délicates fonctions, chargé, le 2 janvier 1656, par la Cour des comptes de présider à la frappe des nouvelles pièces à l'effigie du roi? Ses contemporains ne semblent pas, du reste, avoir douté de sa culpabilité et le tenaient personnellement en peu d'estime. Il était excessivement avare et Guy Patin, dans une lettre du 22 décembre 1651, raconte comment il causa la mort d'une de ses belles-filles pour l'avoir forcée à épouser un homme difforme et sans mœurs, mais fort riche. Au bout de dix jours d'une union qui la révoltait, elle s'empoisonna. Ce suicide émut vivement la population parisienne et Loret, dans sa *Gazette,* n'a pas manqué d'enregistrer ce lugubre événement. Enfin, pour tout dire, dans son testament, après avoir déshérité un de ses fils qui s'était marié contre son gré, Warin laissa aux deux autres des sommes considérables, et cette fortune importante suffisait pour légitimer tous les soupçons.

Mais nous n'avons pas, heureusement, à défendre la moralité de Warin, c'est son talent seul qui nous intéresse. « Ce fut, dit l'abbé Lambert, ce célèbre artiste qui grava les médailles que l'on a placées dans les fondements du frontispice du Louvre, de l'Observatoire, de l'église du Val-de-Grâce, aussi bien que celles de Monsieur, frère unique du roy, du prince de Conti, du cardinal Mazarin, de la reine de Suède, de M. Colbert et d'un grand nombre d'hommes illustres. »

1. M. Fétis (*les Artistes belges à l'étranger*) a très bien débrouillé cette vilaine affaire d'après les documents trouvés par M. Pinchart. La culpabilité de Warin n'est point douteuse; il était le graveur d'une bande de faux-monnayeurs dont la fabrique se trouvait dans un village, La Tour-à-Gloire, aux environs de Sedan. La découverte de ces audacieux faussaires eut lieu en 1628.

Warin a fait à peu près toutes les médailles de Louis XIII, celles de la reine mère Anne d'Autriche, celle du roi après sa minorité, celle



LOUIS XIV.
Statue en marbre de Jean Warin. (Château de Versailles.)

de son Sacre et plusieurs autres frappées à l'occasion des événements de son règne.

Si importants que soient ces travaux, ils n'eussent pas suffi pour faire entrer Warin dans notre petite galerie, si, par trois ouvrages de

sculpture d'un grand intérêt, cet artiste ne se reliait à notre sujet : nous voulons parler de deux bustes de Louis XIV plus grands que nature, l'un en bronze, l'autre en marbre, et d'une statue également en marbre blanc d'une très noble tournure qui fut placée dans les grands appartements de Versailles. C'est ainsi que Warin se trouve dans l'œuvre décorative de Le Brun. Cette statue, il en fit don au roi par un codicille en date du 25 août 1672. « Le dit testateur, dicte-t-il au notaire, supplie humblement le Roi de vouloir agréer le présent qu'il lui fait de la statue de Sa Majesté qu'il a sculptée en marbre blanc pour marque de son respect et de sa reconnaissance. » Ce beau présent fut accepté, mais ce ne fut que bien des années après, en juillet 1683, que l'on songea qu'il n'était pas convenable à la dignité royale de recevoir un tel don sans rémunération aucune ; à la date précitée on fit payer aux héritiers de Warin la somme de 7,000 livres.

Ce célèbre artiste mourut le 26 août 1672. Il était membre de l'Académie de peinture et de sculpture depuis 1664; Edelinck a gravé son portrait.

THIÉBAUT POISSANT

Guillet de Saint-Georges, qui pourrait bien avoir travaillé sur des notes fournies par l'artiste lui-même, fait naître Thiébaut Poissant à Estrées, en Ponthieu, en 1605. De sa ville natale il alla à Abbeville où il entra chez un menuisier-sculpteur nommé Carron, puis il passa chez un architecte-sculpteur qui lui donna des leçons d'architecture et de sculpture. Enfin, venu à Paris, il passa une année dans l'atelier de Sarazin et, ayant exécuté quelques travaux que nous ne connaissons pas, il obtint une pension de 500 livres et partit pour Rome en 1642.

De retour en France, il travailla sur les modèles de François Anguier qu'il avait connu à Abbeville, chez Carron, au mausolée du duc de Montmorency, à Moulins. Le surintendant des finances Hémery, Letellier, conseiller à la cour des Aides, les minimes de Chaillot, le maréchal La Ferté-Sennectère, les capucins de la rue Saint-Honoré l'employèrent successivement. Il travailla aussi pour Fouquet, au châ-

teau de Vaux; il y fit une *Renommée* couchée dans le fronton du salon du côté du jardin et les modèles pour huit Termes de vingt pieds de haut.

Il exécuta six grandes figures au pavillon central des Tuileries : *Minerve,* la *Prudence,* la *Magnanimité,* la *Force,* le *Conseil,* la *Géométrie;* du côté de la Seine, plusieurs trophées, et, dans le salon de la Reine, au Louvre, des figures d'enfants. Versailles eut de lui sept Termes de douze pieds : *Jupiter, Neptune, Pluton, Junon, Vénus, Apollon, Mercure,* placés au Fer-à-Cheval.

Thiébaut Poissant avait été reçu de l'Académie le 27 mars 1663.

Guillet de Saint-Georges dit qu'il était d'un tempérament mélancolique et qu'il vécut sagement. Dans ce cas, il a dû lui advenir quelque infortune, car, lorsqu'il mourut, son corps n'était pas encore froid, qu'un huissier se présenta et fit défense aux héritiers — Poissant n'avait point été marié — de toucher aux scellés apposés sur les hardes du défunt avant d'avoir mainlevée de ses créanciers.

GUÉRIN

Gilles Guérin naquit à Paris, à l'hospice des Quinze-Vingts, en 1609; son père était aveugle. Il mit son fils chez maître Le Brun, père de celui à qui nous avons consacré cette étude. Ce hasard ne lui fut pas inutile, pensons-nous, quel que fût d'ailleurs son mérite. Jeune encore, de grands seigneurs, de riches bourgeois l'employèrent pour décorer leurs châteaux en province et leurs maisons à Paris.

Il fut admis à l'Académie le 7 mars 1648, un mois après sa fondation.

Au Louvre, il exécuta, sur les dessins de Sarazin, les deux groupes de *cariatides* posés à main gauche de l'ordre attique, sur la façade du grand avillon pdu côté de la cour; il eut la direction des ornements d'architecture de la chambre du roi; il y fit le bas-relief placé sur la cheminée, trois enfants représentant la *Fidélité,* la *Justice,* l'*Autorité,* et quatre autres dans l'alcôve supportant un pavillon; il a donné le

modèle des ornements et des figures qui décorent la gorge du plafond dans cette même pièce.

A Versailles, il exécuta deux *chevaux* dans la *grotte de Thétis,* et près de la Pyramide une statue de l'*Amérique* ayant un crocodile à ses pieds.

Il a fait de nombreux ouvrages dans les églises de Paris, surtout aux Minimes de la place Royale, et à Sainte-Geneviève-du-Mont un bon médaillon de *Descartes.* Il avait exécuté pour l'Hôtel de Ville de Paris un *Louis XIV foulant aux pieds la Discorde.* Comme on voulut, plus tard, effacer jusqu'au souvenir de la Fronde et des troubles de la minorité du roi, cette statue fut remplacée par une autre figure de Sa Majesté due au ciseau de Coysevox.

Gilles Guérin mourut en 1678.

BAUDREN YVART ET JOSEPH YVART [1]

M. Vaillant a, autant qu'il était possible de le faire, reconstitué l'état civil de Baudren Yvart et, grâce à une excellente méthode d'investigation, quoique l'acte de baptême fasse défaut, il établit que ce peintre était d'origine boulonnaise. Du reste, des contemporains de Baudren lui donnent pour lieu de naissance Boulogne-sur-Mer. Cette ville peut donc s'honorer d'avoir vu naître cet artiste distingué et remercier M. Vaillant de ses heureuses et patientes recherches. Quant à la date de sa naissance, cet érudit a pu facilement la constater à l'aide de l'acte de décès du peintre, qui se trouve dans les registres de l'église de Saint-Hippolyte, paroisse des Gobelins, où Yvart est mort. Voici cet acte :

Le 11 decembre 1690, par moy, Jean François Boseus, prestre,

1. Nous avions réuni quelques notes sur ces deux artistes, lorsque nous reçûmes de Boulogne-sur-Mer une lettre de M. Vaillant. Il nous faisait l'honneur de nous demander si notre intention était de réunir en volume les articles que nous avons publiés dans l'*Art* sur Ch. Le Brun. Il nous apprit en même temps qu'il avait fait paraître un travail sur les deux Yvart : *Deux Peintres boulonnais, Baudren Yvart et Joseph Yvart,* œuvre excellente que nous sommes heureux de tenir de sa main et dans laquelle nous avons largement puisé, certain que nous sommes que M. Vaillant ne nous en voudra pas d'avoir essayé, *avec son aide*, de rendre aux deux peintres boulonnais tout le lustre qu'ils méritent.

docteur en théologie, vicaire de cette psse, soussigné, a esté enterré dans l'église de céans honorable Hoe Baudren Yvart, peintre ordre du Roy, conseiller en son Acad. Roy. de Peinture et de Sculpture, agé de 80 ans ou environ, après la reception des sacrements et dans la communion des fidèles, en presence de Joseph Yvart, peintre ordre du Roy et de Jn Bte Legeret, sculpteur, qui ont signé.

En 1690, Baudren Yvart étant mort à quatre-vingts ans ou environ,



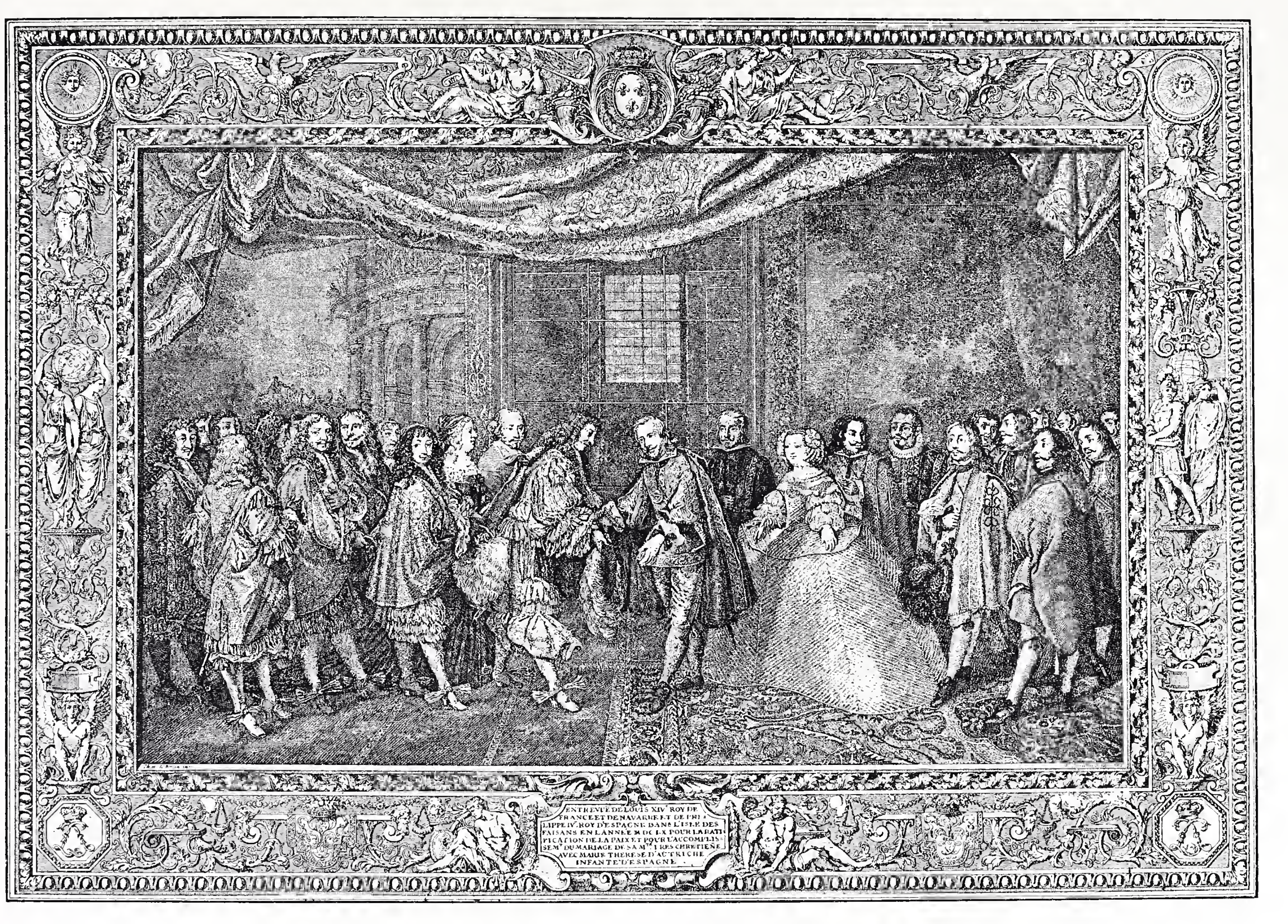
NEF D'OR SURMONTÉE DE LA COURONNE ROYALE.
(Château du Louvre.)

il en résulte que la date de sa naissance doit être reportée vers 1610.

Quel fut son premier maître? M. Vaillant, que nous ne saurions trop citer et dont le nom restera attaché à celui des Yvart, à force de recherches a trouvé qu'un certain Meurin, peintre à Boulogne-sur-Mer, avait épousé une Jehanne Ivart, et il en a conclu que cette union avait bien pu engager la famille de Baudren à le placer sous la direction de ce Meurin. Cette supposition est plausible; mais ce qui est plus certain, c'est qu'il vint à Paris continuer ses études et qu'il fut reçu maître dans la Maîtrise de cette ville et de ses faubourgs, ainsi

qu'il résulte de son acte de réception à l'Académie royale, dont nous parlerons bientôt. Où et comment connut-il Charles Le Brun avec lequel il fut uni par une liaison si intime et si longue? Nous l'ignorons. Ce qui est certain, c'est que, dès qu'il fut chargé de la décoration de Vaux-le-Vicomte, le grand peintre appela à lui Baudren et, non seulement l'associa à ses travaux dans le château, mais encore à ceux de la fabrique de tapisseries de Maincy où il lui assigna un rôle tout de confiance. Dès 1659, l'intimité qui existe entre Yvart et Le Brun est telle que Mme Le Brun tient au Maincy avec l'artiste boulonnais sur les fonts baptismaux un enfant d'Estienne Le Roy. Yvart demeura alternativement au Maincy et à Vaux jusqu'à la catastrophe de Fouquet, travaillant à la manufacture, au château, à tous les agréments de ces folles fêtes données par l'imprudent dilapidateur de l'argent du roi. « Mais, alors comme aujourd'hui, — plus encore qu'aujourd'hui, aurait pu dire M. Vaillant, — le nom du chef d'atelier est le seul qui paraisse ; lui seul signe l'œuvre collective. » Il est donc difficile, sinon impossible, de dire avec précision les œuvres ou la part des œuvres exécutées à Vaux et au Maincy qui reviennent en propre à Baudren. Ce dont on est sûr, c'est qu'il acheva de conquérir l'estime de Le Brun, car, dès que celui-ci fut chargé de la suprême direction de la manufacture royale des Gobelins, il y établit Yvart non seulement en qualité de peintre, ainsi que plusieurs autres artistes, mais comme garde des tableaux, dessins et modèles. Entré dans ces importantes fonctions dès 1662, il eut soin de réunir autour de lui les habiles artistes de Maincy et de leur donner à terminer les tapisseries laissées inachevées dans cette fabrique lors de la chute de Fouquet, telles que les *Chasses de Méléagre,* l'*Histoire de Constantin,* d'après Le Brun et Raphael, dont B. Yvart, Courant-Lefebre avaient exécuté les cartons.

Le 11 août 1663, il se présenta à l'Académie et fut agréé pour ses mérites connus et « comme maître peintre »; Ch. Le Brun présida la séance, où Yvart prêta le serment qui le séparait définitivement de la vieille Maîtrise. Le sujet du tableau qu'on lui donna à exécuter comme œuvre de réception fut la *Sculpture travaillant à la gloire du roy.* L'idée était ingénieuse; cependant Yvart, absorbé par ses occupations



TAPISSERIE DES GOBELINS, COMPOSÉE PAR CH. LE BRUN.

des Gobelins et d'autres travaux auxquels l'associait le premier peintre du roi, ne se hâta guère, malgré rappels réitérés et jussion de satisfaire à la légitime impatience de la compagnie. Ce ne fut qu'en 1666 qu'il offrit enfin son tableau. Il avait cinq pieds de haut et représentait la Sculpture « travaillant à un buste de marbre du portrait du Roy avec son cadre d'argent verni en couleur d'or ». D'abord très honorablement placé dans le local de l'Académie au Louvre, il fit ensuite partie de la décoration de la salle d'Apollon, où il se trouvait encore quelques années avant la Révolution. Depuis lors il a disparu et ce serait, croyons-nous, espérer contre toute espérance que compter le retrouver. Il est fâcheux pour l'artiste boulonnais que ce tableau n'ait pas été gravé, mais Yvart a été plus heureux dans une autre circonstance que nous avons rapportée[1], nous voulons parler de la pompe du chancelier Séguier ordonnée par l'Académie et exécutée sur les dessins de Ch. Le Brun. On sait que Baudren, dans cette fête funèbre comme dans bien d'autres moins lugubres, fut le bras droit de son illustre ami, car, par un mémoire qu'il présenta à l'Académie pour se faire payer de quelques déboursés, on voit qu'il consacra deux mois à la décoration de l'église de l'Oratoire et qu'il exécuta treize camaïeux rehaussés d'or de six pieds sur quatre qui décoraient la nef et les bas côtés de l'église[2].

Il est difficile de préciser d'une manière exacte la part qu'Yvart prit dans la décoration des fêtes royales, des entrées, des réjouissances des époques heureuses du règne dont Le Brun fut le grand ordonnateur. Sous son nom, tous ceux de ses aides s'éteignent. Cependant, aux Gobelins, le plus beau théâtre de sa gloire, il a été possible de saisir quelque chose de l'honneur qui doit être accordé aux hommes qui travaillèrent sous sa direction.

D'abord, si l'idée de la création des Gobelins appartient sans conteste à Colbert et Le Brun, ce fut Baudren Yvart qui en fut en quelque sorte l'organisateur, c'est lui qui amena à la royale fabrique

1. Voir page 130.
2. Du moins, pour l'honneur de B. Yvart, la pompe funèbre du chancelier est venue jusqu'à nous, elle a été gravée par Le Clercq.

les artistes de Maincy; c'est lui et quelques autres qui, sur les esquisses des maîtres, préparaient les dessins d'après lesquels les ouvriers tisseurs devaient travailler; c'est lui, le garde des modèles et tableaux, qui présida à l'arrangement de la manufacture toutes les fois que Louis XIV daigna la visiter. C'est de sa main que furent peints les cartons de l'*Histoire de Constantin,* la *Bataille,* le *Triomphe,* le *Mariage;* il composa les bordures de *Méléagre* et d'*Atalante.* Dans les tableaux des *Maisons royales,* nous l'avons déjà dit, il fit la plupart des grandes figures; dans l'*Histoire du Roi,* le *Baptême du Dauphin* est de lui, et d'une main mourante il n'eut la force que de tracer la moitié de l'*Entrée de la Reine à Douai.* Cette nomenclature, certainement bien incomplète, suffit pour attacher aux Gobelins le nom de Baudren Yvart.

A son mérite comme artiste, il semble avoir uni le talent d'un organisateur habile et d'un surveillant très attentif, qualités qui devaient le rendre très précieux à Le Brun; aussi, quand les infirmités de l'âge arrivèrent, ce dernier se hâta-t-il, afin de le soulager, de donner à Joseph Yvart la survivance de la charge de garde des modèles et tableaux que le vieillard exerçait depuis l'origine des Gobelins; le fils put ainsi alléger la tâche de son vieux père.

C'est de ce fils dont il nous reste à parler.

Nous avons déjà eu l'occasion de citer ce rimeur, l'abbé Michel de Marolles; voici ce que nous trouvons dans ses affreuses rimes (1677) sur les artistes des Gobelins :

Yvart est jeune aussi : la ville de Boulongne
Aura de son pinceau un aussi grand honneur,
Que pour luy-mesme il croistra son bonheur,
Tandis que de son art l'ignorance s'éloigne.

A quelle époque était né cet Yvart, « jeune en 1677 »? Son extrait mortuaire, trouvé comme celui de son père dans les archives de l'église Saint-Hippolyte, nous l'apprend. Il est daté du 11 novembre 1728 et dit que ce jour a été enterré Joseph Yvart, peintre ordinaire du roi, garde de Sa Majesté dans la manufacture royale des Gobelins, décédé à l'âge de soixante-dix-neuf ans. C'est donc vers 1649 qu'il faut placer sa naissance.

Nous ne voulons point donner à cette notice, déjà un peu longue, plus d'étendue que notre cadre ne le comporte; nous sommes donc forcé de nous contenir, et nous nous bornerons à reproduire le résumé de M. Vaillant sur la carrière de Joseph Yvart :

« Joseph Yvart, continuateur de l'œuvre de son père, formé par lui à la grande peinture historique et décorative, participe à ses travaux artistiques, administratifs et économiques. Peu à peu, il donne sa note personnelle dans les palais royaux et dans les manufactures de la Couronne. Le titre de peintre ordinaire du roi, la pension et les privilèges qui y sont attachés deviennent la consécration publique de son talent; il obtient une nouvelle reconnaissance officielle de son mérite et de ses services en recevant la charge de Garde des modèles et tableaux des Gobelins; puis il meurt, comme son père, dans l'exercice de ces importantes fonctions qu'ils ont remplies pendant plus d'un demi-siècle. »

CLAUDE BALLIN

Nous n'avons pas l'acte de naissance de cet illustre orfèvre, mais nous possédons son acte de décès, le voici :

« Le mardi 25e janvier 1678 fut inhumé Claude Ballin, marchand orfèvre ordinaire du roy, garde de sa monnaie, du moulin, aux galeries du Louvre, aagé de soixante et trois ans, décédé le 22 à minuit, pris rue des Orties. Signé Michel Ballin, de Launay. »

Claude Ballin doit donc être né en 1614 ou 1615. Il était fils de Pierre Ballin, riche orfèvre de Paris. Claude se maria en 1649 avec Suzanne Guillain; il demeurait alors rue Saint-Merry, plus tard il s'établit rue Grenelle-Saint-Honoré[1].

De bonne heure il témoigna beaucoup de goût pour le dessin et fit ses premières études sur nature en copiant le modèle vivant que posaient plusieurs peintres réunis pour diminuer les frais de ces leçons. Il dut apprendre à manier le pinceau. Nous avons dit que parmi les

1. Jal.



VASE EN ARGENT.

D'après la suite des *Maisons Royales.* (Château du Louvre.)

peintres employés par Le Brun dans les travaux de la petite galerie du Louvre se trouvait un Ballin; ce pourrait très bien être notre Claude. Mais, pour en revenir à ses premières études, il se forma surtout en copiant des ouvrages de Poussin. Ses progrès furent tels et sa confiance en ses forces si grande, qu'avant l'âge de dix-neuf ans il entreprit et exécuta quatre grands bassins en argent de soixante marcs chacun, sur lesquels il avait représenté les *Quatre Ages du Monde*. L'étonnante perfection de ces beaux ouvrages charma le cardinal de Richelieu, il les acheta et commanda au jeune artiste quatre vases de forme antique pour les accompagner. Quelle heureuse époque pour les artistes que ce XVII[e] siècle! De 1600 à 1700, ils trouvèrent dans les chefs de l'État une succession d'amateurs intelligents, passionnés même, Richelieu, Mazarin, Fouquet, Colbert, Louis XIV, pour donner à leur génie tout son essor.

Ce premier succès de Claude Ballin le plaçant sans conteste à la tête des orfèvres français, il eut dès lors plus d'ouvrage qu'il n'en pouvait exécuter, quoique les folies de la Fronde durent plus d'une fois le troubler dans ses travaux. C'est lui qui exécuta la première épée d'or et le premier hausse-col que porta Louis XIV. Les riches églises, les opulents prélats s'adressaient à lui pour décorer leurs autels et leurs oratoires, mais nul ne l'employa plus que le roi, et, quand on lit dans les écrivains contemporains le détail des grands ouvrages qu'il lui ordonna et l'enchantement qu'ils témoignent à la vue des merveilles sorties des mains de cet artiste, on s'étonne de la fécondité de ce noble génie. L'Europe entière connut son nom et, en visitant le prodigieux Versailles, elle n'avait pas assez d'admiration pour ses chefs-d'œuvre, tables d'argent, balustres, consoles, guéridons, canapés, vases, candélabres, torchères, etc., dont il l'avait rempli.

Que sont devenus ces meubles éblouissants, bien plus précieux par l'art qui les avait créés que par la matière dont ils étaient formés? Nous n'en avons gardé que le souvenir, grâce à la gravure qui nous a conservé la pâle image de quelques-uns. Claude Ballin a éprouvé le plus grand malheur qui puisse arriver à un artiste, son œuvre a péri. A la fonte, les tables, les consoles, les guéridons, les canapés, les



VASE D'ARGENT A METTRE DES ORANGERS.
D'après la suite des *Maisons Royales*. (Château de Madrid.)

torchères! A la fonte ces pièces étonnantes où s'était épuisé le talent de l'artiste en reproduisant les *Songes de Pharaon!* Tout cela fut jeté pêle-mêle au creuset par Louis XIV, dans ses jours de détresse, pour en tirer quelques misérables écus[1]. Puis, après le vandalisme de la Royauté, est venu le vandalisme de la Révolution qui, elle aussi, fut, hélas! assez stupide pour se ruer dans les églises, en arracher, en disperser, en briser les vases, les ciboires, les calices, les ostensoirs que le grand orfèvre avait ciselés pour elles! Pauvre Ballin!

Après la mort de Warin, il fut mis à la tête des balanciers de la monnaie et dans les pièces, les médailles, les jetons qu'il frappa, on retrouve tout le talent qu'il avait déployé en des travaux d'une composition plus large.

Claude Ballin mourut, comme nous l'avons dit, en 1678, laissant un neveu, Claude II, son élève et son aide, né en 1661, qui a glorieusement soutenu le grand nom que son oncle avait ennobli.

LOUIS ET HENRI TESTELIN

Louis et Henri Testelin, dont le nom à l'époque se prononçait Tételin, étaient fils de Gilles Testelin, peintre du roi Louis XIII, porté à ce titre sur les états de la maison royale et logé au Louvre. Il avait épousé Marie Valant, d'une famille d'orfèvre; il en eut plusieurs enfants dont Louis et Henri qui, comme leur père, s'adonnèrent à la peinture. On a dit qu'ils étaient nés en 1615 et 1616, à Paris. Que ces dates soient exactes, c'est fort probable, mais il est moins certain qu'ils aient vu le jour dans cette ville. En effet, Gilles était protestant et, dans les registres fort bien tenus au temple de Charenton, M. Jal n'a point trouvé mention du baptême de ses deux enfants. Il se peut

1. A deux reprises Louis XIV se livra à ce déplorable expédient. Le premier de ces actes de vandalisme eut lieu en 1688; le second, en 1709. Dans cette dernière occasion, le chancelier Pontchartrain et le contrôleur général Desmarets protestèrent tant qu'ils purent contre une opération qui révélait trop à nos ennemis notre misère et qui ne devait pas donner de grandes ressources au Trésor. En effet, la fonte des meubles, de la vaisselle du roi et de quelques seigneurs qui crurent devoir imiter son fatal exemple, produisit à peine trois millions.

qu'ils aient vu le jour dans quelque localité aux environs de Paris. Ce détail a pour nous, d'ailleurs, une fort minime importance.

Naturellement Louis reçut de son père ses premières leçons, ensuite il passa dans le célèbre atelier de Simon Vouet, où il eut pour condisciples Champaigne et Le Brun. Il se lia avec tous les deux, mais sa liaison avec le dernier devint une amitié solide et durable.

En 1644, Philippe de Champaigne, chargé au Palais-Royal d'importants travaux pour les bains de la reine Anne, le prit avec lui, et il exécuta les camaïeux qui décoraient les lambris. Dans les derniers mois de cette même année, Le Brun l'appela pour l'aider dans les peintures qu'il faisait à la vieille église du Val-de-Grâce, démolie quelques années après et remplacée par celle qui existe encore de nos jours. En 1646, le riche fermier général Bordier le prit avec Bacco et Guignard afin de décorer la belle habitation du Raincy. Il y peignit des plafonds, l'*Histoire de Proserpine* et de nombreux camaïeux; ce genre de peinture paraît, à cette époque, avoir été sa spécialité. C'est ainsi que le même Bordier se servit de lui pour orner de bas-reliefs, peints en grisailles, l'église des Minimes de la place Royale. Il s'entendait à merveille à reproduire l'illusion et les jeux de la lumière sur ces espèces de trompe-l'œil, mérite de second ordre sans doute, mais essentiellement décoratif.

Après avoir travaillé à Fontainebleau dans les appartements de la reine mère, à l'hôtel d'Avaux, à l'hôtel Guémenée, son ami Le Brun l'associa à la décoration du logis du commandeur de Jars. Testelin nous a laissé le détail des ouvrages qu'il y exécuta : dans la chambre à alcôve, *Renaud et Armide,* plafonds; sur les volets et la cheminée, des paysages, des camaïeux se détachant sur un fond d'or; dans un cabinet, un plafond où était peinte la *Noblesse* et des enfants jouant avec des trophées d'armes, des tapisseries peintes et des enfants encore; enfin, aux quatre coins, des « masques » représentant les *Saisons,* tandis que sur les deux faces des volets couraient des guirlandes, étaient déposées des corbeilles de fleurs se détachant d'un côté desdits volets sur un fond or, de l'autre sur un fond gris.

Il travailla encore en camaïeux au Palais-Royal, mais pour les sœurs de l'Assomption, rue Saint-Honoré, il exécuta six tableaux : l'*Adoration des Rois,* la *Fuite en Égypte,* la *Visitation, Jésus parmi les docteurs, Sainte Agnès* et *Sainte Marguerite.* Pour des particuliers, un *Moïse sauvé des eaux,* le *Retour de Jephté,* et le marquis de Canillac eut de lui une *Danaé* et la *Chute de Phaéton.*

Tous ces ouvrages avaient placé le talent de Louis Testelin en haute estime, et, d'après le témoignage des contemporains, il paraît en outre avoir été très considéré pour la rectitude de son esprit et l'honorabilité de son caractère. Aussi ne faut-il pas s'étonner si, à lui, le premier, Le Brun s'ouvrit de la pensée qu'il avait de créer à Paris une Académie semblable à celle de Saint-Luc, de Rome. Testelin accueillit ce projet avec enthousiasme, le communiqua à son frère ; ils examinèrent la question sur toutes ses faces, Le Brun rédigea le plan de la création nouvelle, quelques autres artistes furent mis dans la confidence, et quand l'habile Le Brun eut soumis son travail à M. de Charmois, « il lui demanda, dit M. Vitet, d'appeler comme en consultation les deux Testelin, ses amis intimes, Juste d'Egmont, Michel Corneille et un sculpteur célèbre, Jacques Sarazin. M. de Charmois les fit venir, les écouta, se pénétra de leurs idées et finit par se convaincre qu'il en était l'inventeur. »

Nous avons conté le reste. M. de Charmois rédigea un lourd rapport que Testelin eut l'esprit de louer comme un chef-d'œuvre, le noble seigneur le lut au conseil de la Régente, qui tout d'une voix en adopta les conclusions.

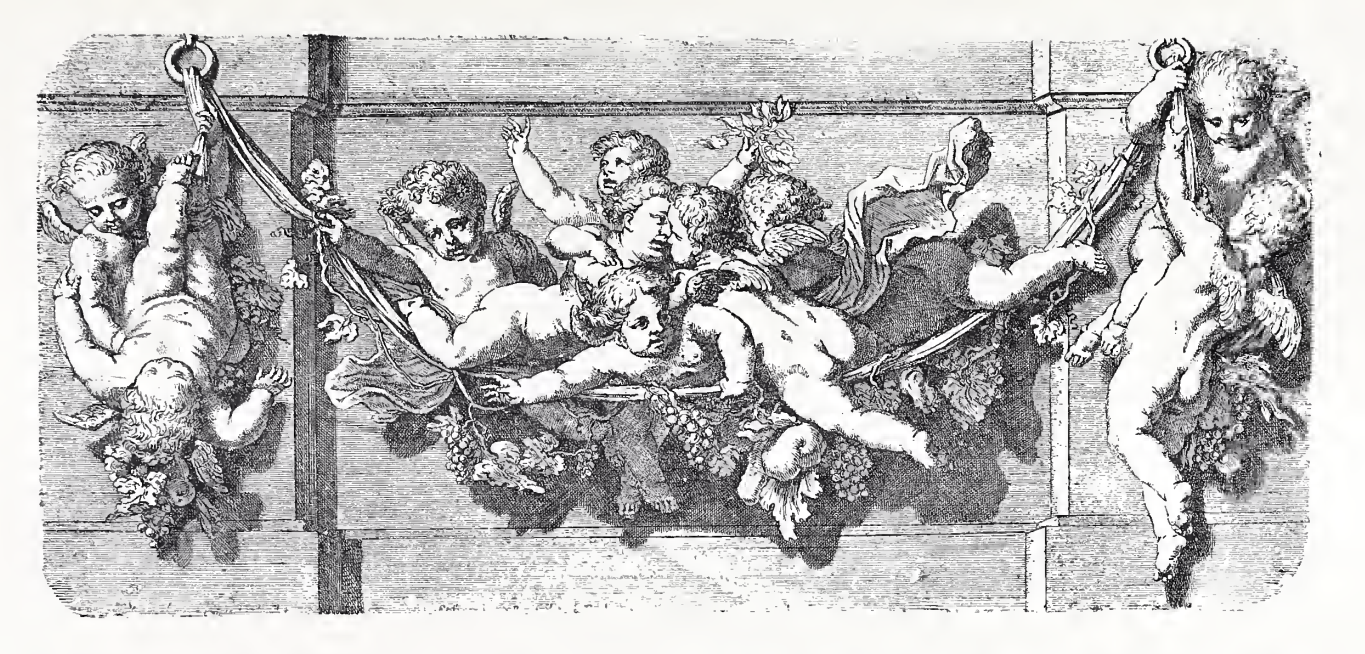
Les deux Testelin figurèrent naturellement parmi les premiers membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, leur mérite et le rôle qu'ils venaient de jouer dans sa création leur donnaient des droits incontestables. Maintenant il nous faut entrer dans quelques détails qui font le plus grand honneur à Louis Testelin.

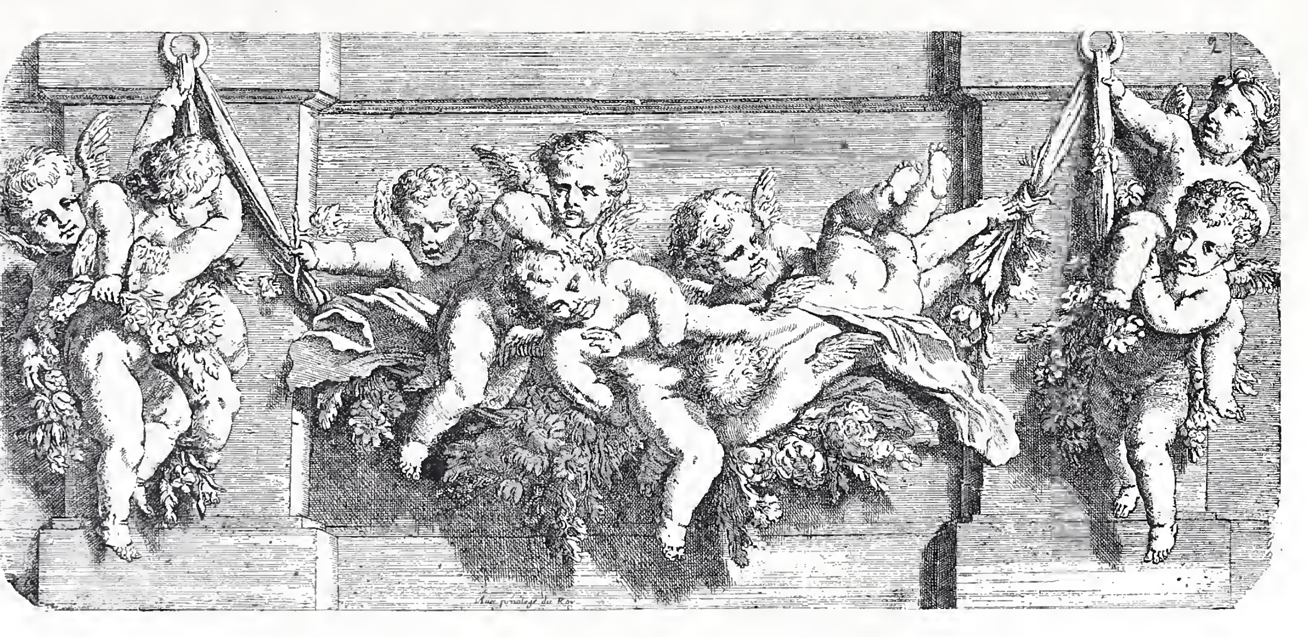
Lorsque l'Académie royale fut créée, les fondateurs avaient pensé qu'elle recevrait quelque secours de la munificence royale, ils se trompèrent, l'État était plein de troubles, le trésor vide. L'Académie dut donc subvenir par elle-même à toutes ses dépenses. D'abord établie



FRISES DESSINÉES PAR LOUIS TESTELIN ET GRAVÉES PAR L. FERDINAND.

dans une maison insuffisante et mal commode, située près de l'église Saint-Eustache, elle s'était transportée en un vaste local, hôtel Clisson, rue des Deux-Boules. Au commencement, comme chaque académicien élu était tenu de donner deux pistoles, on eut un peu d'argent, on fit des conférences très suivies et on posa le modèle vivant devant des écoliers très nombreux, il est vrai, mais qui ne payaient que cinq sous par semaine. On était alors dans la condition heureuse de ce qui commence, tout dévouement, tout flamme. Cet état prospère cessa bientôt, la bourse commune se trouva vide, la redevance que s'étaient imposée les académiciens rentrait mal. Par bonheur, M. de Charmois, qui se figurait être le créateur de l'Académie, tandis qu'il n'avait été qu'un instrument aux mains de Le Brun, fit face au nécessaire. Malheureusement, ayant voulu rédiger et tenir le registre des délibérations de la compagnie, il le fit en grand seigneur, inscrivant ce qui lui plaisait, oubliant le reste. Les académiciens se plaignirent d'abord doucement, puis finirent par dire qu'ils voulaient débarrasser leur protecteur d'un travail au-dessous de lui. M. de Charmois comprit, se résigna et ne donna plus rien, la gêne devint extrême. L'on crut parer à cette détresse en élevant à dix sous par semaine la cotisation des élèves; mauvaise mesure dont ceux-ci se plaignirent et qui révéla à la Maîtrise la situation précaire de sa rivale. L'argent ne lui manquant pas, elle résolut d'élever école contre école, et ouvrit la sienne dans la maison des Coquilles, rue de la Tixanderie. Là, le vieux Simon Vouet, que les maîtres avaient nommé leur Prince, posa le modèle et les élèves n'avaient aucune rétribution à payer; aussi presque tous désertèrent l'école académique où, par bonheur, Louis Testelin posait alors le modèle. Pendant trois mois, avec une ténacité rare, non seulement il continua ce travail fatigant, mais encore de ses deniers il paya le modèle, l'éclairage et le chauffage. Durant ce temps, Vouet se lassa de la tâche qu'il avait entreprise, il ne parut plus à la rue de la Tixanderie; ceux qui voulurent le remplacer manquaient de savoir et d'autorité, bientôt même les élèves se virent forcés de poser eux-mêmes le modèle, alors ils revinrent en masse rue des Deux-Boules se placer sous la direction de Louis





FRISES DESSINÉES PAR LOUIS TESTELIN ET GRAVÉES PAR L. FERDINAND.

Testelin. « Ce triomphe, dit Guillet de Saint-Georges, invita les professeurs de l'école royale à venir faire des compliments à M. Testelin et à vanter tout haut sa libéralité, sa persévérance et son zèle. »

Compliments mérités, car il venait de sauver l'Académie naissante et l'œuvre de Le Brun.

Cet artiste distingué, d'un si ferme caractère, mourut en 1655, et son ami dut amèrement déplorer sa fin prématurée.

Son frère Henri Testelin fut surtout un portraitiste habile, sa vie artistique presque tout entière se lie à celle de Le Brun. Ainsi que son frère, il sortait de l'atelier de Simon Vouet et il compte parmi les premiers académiciens ; en 1650, il succéda à Louis comme secrétaire historiographe de la compagnie, qui le nomma professeur en 1656.

L'Académie, voulant avoir un portrait monumental de Louis XIV, confia ce soin à Henri Testelin, en l'invitant à prendre les conseils de Le Brun. Le roi était représenté dans toute sa pompe ; la compagnie fut satisfaite de ce travail, elle rétribua convenablement le peintre qui l'avait exécuté. Nous en possédons une longue description dont nous ne voulons retenir qu'un trait, parce qu'il prouve que Le Brun se mêlait d'architecture.

« A travers une arcade d'un édifice placé dans le fond, à côté du trône du roi, on apercevait dans le lointain le modèle d'une fontaine ornée de plusieurs divinités et de quelques esclaves. On se proposait en ce temps-là d'en orner le milieu de la cour du Louvre, et M. Le Brun en avait fait le dessin, qui a été gravé par M. Poilly pour mettre au-dessus d'une thèse que le marquis de Seignelay avait dédiée au Roi. »

Henri Testelin a exécuté un autre portrait de Louis XIV enfant ; ceux du chancelier Séguier et de Pierre Carcavi lui firent grand honneur. Il peignit pour Versailles la *Prise de Dôle* (1668), le *Passage du Rhin* (1672), la *Reddition de la citadelle de Cambrai.* Très employé par Le Brun aux tapisseries du roi, il avait un logement aux Gobelins, dans cette studieuse et féconde colonie qu'on ne verra pas renaître.

En 1681, il fut exclu de l'Académie comme protestant, et ne voulant pas abjurer il se réfugia en Hollande, où il passa tristement ses

dernières années; il mourut à La Haye en 1695. On ne peut toucher à l'histoire du commerce, de l'industrie, de la science, de l'art, sans constater les douloureuses conséquences qu'a eues pour la France la fatale révocation de l'édit de Nantes. Henri Testelin, un des fondateurs de l'Académie, qui en avait fait son secrétaire, Henri Testelin qui, avec son frère Louis, avait glorieusement attaché son nom à tant de ces admirables tapisseries sorties des Gobelins, ne fut pas seul expulsé de l'Académie par l'ostracisme de l'intolérance religieuse; expulsés, les deux frères Elle, J. Michelin, A. Housseau, l'Espagnandel, que Caffieri associait si souvent à ses ouvrages, eurent le même sort. En vain, pensant se dérober à la proscription, Louis Chéron, N. Eudes, d'Agard fuient-ils, leurs noms sont rayés de l'Académie dont la compagnie les déclare exclus « conformément à l'intention du Roy ». On défendit même à ce corps de recevoir des élèves qui ne fussent pas catholiques. « Puis vinrent les abjurations et les conversions, dit M. Vaillant, dans son excellent travail sur les Yvart, du peintre de fleurs de Fontenay, du sculpteur expulsé l'Espagnandel, de Louis et Pierre Elle, de Jean Forest le paysagiste. Le retour de ces brebis égarées, la joie officielle de la rentrée de ces enfants prodigues dans le giron orthodoxe de leur mère la Sainte Église, furent célébrés par la commande à Vernansat d'un tableau représentant l'Extinction de l'Hérésie, et à Guillebaut d'une allégorie sur le Triomphe de l'Église. » Beau moyen de calmer des cœurs ulcérés, d'éteindre d'amers et légitimes ressentiments!

ISRAEL SILVESTRE

Israël Silvestre vint au monde à Nancy, le 15 août 1620; son père, le peintre Gilles Silvestre, avait épousé Élisabeth, sœur du graveur Isaac Henriet, le camarade de Callot, plus tard marchand d'estampes à Paris et éditeur des ouvrages de son ami. M. Jal croit que ce fut Henriet qui mit le crayon et le burin à la main de Silvestre; cependant Mariette dit « qu'il avait à peine commencé à apprendre sous son

père les premiers éléments de la peinture, qu'il le perdit durant une peste dont Nancy fut alors affligée ». L'enfant vint alors à Paris rejoindre son oncle, qui le reçut avec une grande bonté, et, pour lui faire continuer ses études, il lui donnait à copier à la plume les gravures de Callot dont les ouvrages jouissaient d'une grande vogue. Les fort jolies copies exécutées de cette manière par Silvestre ne tardèrent pas à être connues et appréciées, mais il n'était pas homme à vouloir rester simple copiste, il se mit en conséquence à étudier la nature. D'abord, aux environs de Paris il fit toutes sortes d'études : figures, paysages, architectures; puis, toujours le crayon à la main, il parcourut la France et finit par passer en Italie. Le nombre des dessins qu'il réunit ainsi devint considérable et les vues qu'il prit des monuments, des sites, des ruines de Rome formaient une collection excessivement intéressante. De retour, il les grava et comme, en copiant Callot, il s'était familiarisé avec l'esprit de ce maître, les personnages dont il peuplait ces pièces étaient enlevés avec beaucoup de légèreté. Il est du nombre des rares graveurs qui ont également réussi dans le paysage, la figure et l'architecture.

« Le roi — nous croyons qu'il faut lire Ch. Le Brun — connaissant sa capacité, le choisit pour dessiner et graver les vues de toutes les maisons royales, celles des places conquises par Sa Majesté et plusieurs autres ouvrages qui sont maintenant dans son cabinet. Ces ouvrages considérables lui méritèrent l'honneur de montrer à dessiner à monseigneur le Dauphin, ce qui fut suivi de pensions considérables et d'un logement au Louvre ».

Silvestre s'était marié en septembre 1662, et ses relations avec Le Brun étaient si amicales que celui-ci tint sur les fonts baptismaux son premier-né [1]. Une bien plus grande preuve de distinction devait être donnée au graveur; le Dauphin, dont il avait fait un beau portrait, consentit à être le parrain d'un de ses enfants.

Israël Silvestre mourut au Louvre en 1691, laissant une très nombreuse famille; deux de ses fils ont cultivé la peinture avec succès.

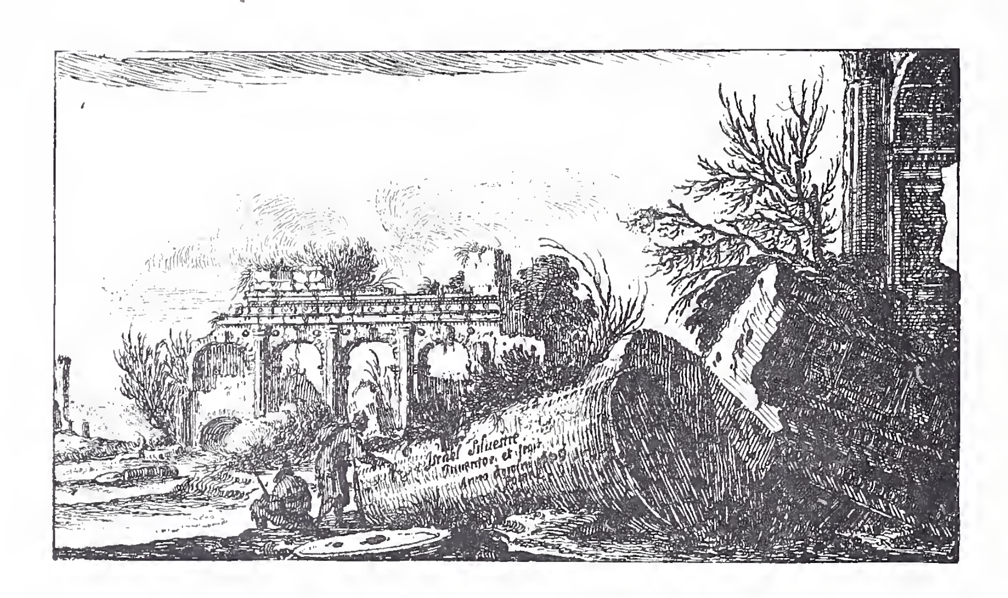
1. Nous avons de Silvestre une vue du jardin de Le Brun à Montmorency. Cette planche, laissée inachevée, a été terminée par Simonneau.



PORTRAIT D'ISRAEL SILVESTRE.

Voici en quels termes un juge excellent, M. Duplessis, a apprécié le talent de Silvestre :

« Israël Silvestre a une pointe pittoresque qui rend, avec une exactitude agréable et nullement aride, nombre de châteaux royaux et de maisons particulières ; le dessin des planches est soigné, précis et tout à fait estimable. Aucun artiste n'a rendu avec autant de bonheur ces splendides habitations que la France possédait alors en grand nombre, ces jardins symétriquement plantés, ces parterres fleuris et



VUE PRISE A ROME,
d'après une gravure d'Israël Silvestre.

ces allées droites où les galants pouvaient difficilement éviter les regards des curieux. C'est tantôt une *Vue de Rambouillet près la porte Saint-Antoine,* la propriété du beau-père de Tallemant des Réaux ; tantôt une vue de Nancy ou de Lyon, tantôt un simple paysage inventé par l'artiste avec la verve d'un peintre. Lorrain d'origine, Israël Silvestre emploie souvent dans sa gravure un procédé analogue à celui de son compatriote Jacques Callot : les traits de sa pointe sont verticaux et ne sont coupés que rarement par des contre-tailles ; les personnages microscopiques qui se promènent dans les parterres et qui indiquent la proportion des monuments sont exécutés avec liberté et finesse.



Veües et Perſpectiue du Village et du Pont de Charenton.

FAC-SIMILÉ D'UNE GRAVURE D'ISRAEL SILVESTRE.

En un mot, les œuvres très nombreuses d'Israël Silvestre, à quelques exceptions près, ont un agrément que les graveurs de topographie ont bien rarement su atteindre. »

NICOLAS LOIR — ALEXIS LOIR

Nicolas Loir naquit à Paris en 1624. Son père, qui était orfèvre, lui voyant de rares dispositions pour le dessin, le plaça d'abord chez Vouet, ensuite dans l'atelier de Bourdon; il ne prit la manière ni de l'un ni de l'autre de ces maîtres, mais acquit une facilité de composition qui ne lui a pas permis d'atteindre le rang qu'il eût obtenu sans cela. Il s'éprit du Poussin et cette préférence pour un peintre dont toutes les œuvres sont conçues et exécutées avec tant de réflexion aurait dû lui donner d'autres conseils. Il partit pour Rome en 1647, y resta deux ans, vit l'illustre auteur du *Déluge,* reçut ses enseignements, copia heureusement de ses toiles et exécuta des tableaux de sa propre invention qui furent remarqués. De retour en France, il travailla pour plusieurs églises et y réussit si bien qu'on le chargea en 1650 de peindre le Mai de Notre-Dame : *Saint Paul à Paphos.* Le maréchal de La Ferté-Sennectère lui confia la décoration de la galerie de son hôtel, qui fut démoli quelques années plus tard lorsque l'on agrandit la place des Victoires. Pour le même seigneur il décora le château de Plessis-Belleville, travailla pour M. Guénégaud et pour plusieurs membres de la magistrature et de la finance. Dès 1667, il fut attaché au service de Sa Majesté; il exécuta aux Tuileries le décor de l'antichambre des appartements du roi et de la reine. Il se servit dans cette pièce, dit Guillet de Saint-Georges, des attributs du Soleil pour flatter le roi; « au plafond on voit le Soleil qui monte sur l'horizon et auprès de lui la figure allégorique du Temps, celles des quatre Saisons de l'année et des Heures du jour, avec les symboles qui marquent les différentes occupations du roi pendant les moments de son règne ». Dans la même antichambre, sur fond d'or, il peignit *Céphale et Procris, Memnon, Clytie et Thalès.* Chargé de décorer aussi la Salle des Gardes, il exécuta des bas-reliefs en grisailles représentant

Une Bataille, l'*Armée victorieuse,* le *Triomphe de l'armée* et l'*Armée rendant des actions de grâce à Dieu.*

Académicien depuis 1666, admis dans la colonie des Gobelins,



BUIRE FLEURDELISÉE EN ARGENT.
D'après la suite des *Maisons Royales.* (Château de Madrid.)

touchant une pension de 2,000 écus, il fit « des tableaux de grotesques qui représentaient plusieurs sortes de chasses »; ils ont été exécutés en tapisseries à fond d'or par les brodeurs de la manufacture des Gobelins. En 1671, il travailla pour Versailles. Ses tableaux avaient pour

sujet les attributs de Jupiter « considéré comme planète » (?) La salle où ils devaient être placés ayant été détruite par suite de la création de la grande galerie, ils furent déposés dans le magasin.

Sans être d'un talent supérieur comme graveur, Loir n'est point sans mérite; ses estampes de trophées, de panneaux, sont remarquables et dignes d'être consultées par les ornemanistes. Robert Dumesnil a donné une longue liste des gravures de Nicolas Loir.

Mariette dit qu'il soignait extrêmement sa peinture, tandis que d'autres écrivains lui reprochent d'avoir trop cédé à sa déplorable facilité, d'être tombé dans le procédé et la manière. Nous nous rangeons à cette dernière opinion, car il est difficile de croire que l'artiste qui pariait de peindre en un jour douze *Saintes Familles,* dont en chacune la composition et les figures différeraient, eût le vrai sentiment de l'art. Il avait, en tout cas, étrangement oublié les conseils du Poussin.

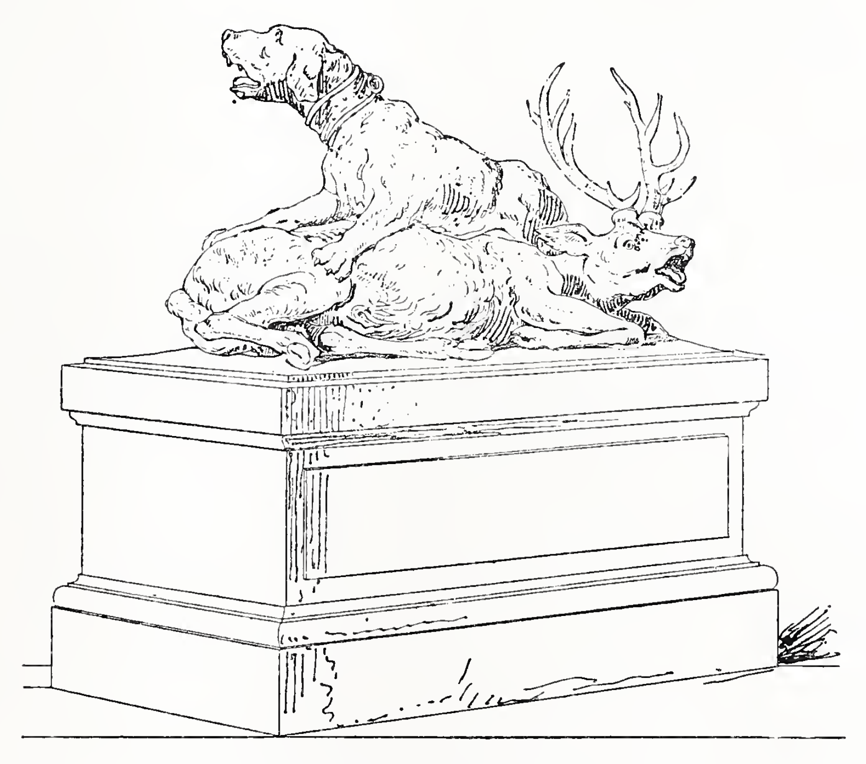
Nicolas Loir mourut le 5 mai 1679.

Nicolas Loir eut un frère, Alexis, né vers 1652, ainsi beaucoup plus jeune que lui, qui fut un excellent artiste. L'abbé de Marolles ne l'oublie pas dans les détestables quatrains qu'il publia sur « ceux qui font florir les beaux arts dans la manufacture royale des Gobelins ». Alexis, qui semble avoir été guidé dans la carrière qu'il embrassa par Nicolas et avoir reçu de lui ses premières leçons de dessin, devint un orfèvre fort habile et un graveur distingué : comme orfèvre il travailla pour le roi et fit de ces beaux ouvrages que, dans un jour de détresse, Louis XIV jeta malheureusement et inutilement à la fonte. Comme graveur, il a laissé des dessins d'ornements de son invention, d'un goût excellent, et des planches où il a gravé plusieurs ouvrages de maîtres, entre autres le *Massacre des Innocents* et la *Chute des Anges,* de Ch. Le Brun.

A propos de la *Chute des Anges,* plaçons ici un souvenir qui confirme ce que nous avons dit du mauvais vouloir de Louvois pour Le Brun. En 1687, ce peintre, à la tête de l'Académie de peinture, alla, au commencement de l'année, faire ses compliments au tout-puissant ministre. Il profita de l'occasion pour lui offrir le tableau de la *Chute des Anges.* Louvois le refusa. Le Brun se retira, laissant sa toile.

Quelque temps après, le ministre dit au peintre que son tableau était fort bien, qu'il devrait le présenter au roi et qu'il le fît enlever. « Le Brun comprit ce que ce parler voulait dire. »

Alexis Loir mourut en 1713; il était membre de l'Académie depuis le 26 mars 1678.



LIMIER ABATTANT UN CERF.
Groupe de Houzeau. (Parc de Versailles.)

JACQUES HOUZEAU

On trouve très peu de renseignements sur ce sculpteur; M. René Ménard [1] a réuni tous ceux qui sont parvenus jusqu'à notre époque. Comme nous estimons parfaitement inutile de refaire ce qui a été bien fait, nous laissons la plume à l'écrivain dont tous les artistes connaissent la compétence.

« Jacques Houzeau, dit M. Ménard, né à Bar-le-Duc en 1624,

1. *L'Art en Alsace-Lorraine*. Librairie de l'Art, J. Rouam, éditeur.

appartient au groupe trop oublié des sculpteurs qui décorèrent le palais de Versailles. On ne sait rien sur lui, sinon qu'il épousa la fille du sculpteur Le Hongre et reçut en 1663 le brevet de sculpteur du roi « en considération de la capacité qu'il a montrée, dans les *belles ouvrages qu'il a faites (sic)* aux bâtiments de Sa Majesté et ailleurs.

« Houzeau a exécuté pour le château de Versailles les statues de *Thalie, Terpsichore, Momus* et du *Dieu Pan*. Dans les jardins il a été chargé de rendre un tempérament, le *Colérique,* et il l'a représenté sous la forme d'un homme furieux et accompagné d'un lion qui lui sert de symbole. Mais c'est surtout dans ses vases, torchères et dans ses groupes d'animaux qu'Houzeau a montré un talent supérieur : le *Tigre terrassant un ours,* le *Limier abattant un cerf,* qui ont été fondus en bronze par Keller, sont des ouvrages tout à fait remarquables; Houzeau a également travaillé au bassin de Latone, au bosquet de la salle de bal, etc. Cet artiste, dont les ouvrages sont beaucoup plus connus que le nom, est mort en 1691. »

LES DE MARSY

« Ces deux frères, dit Guillet de Saint-Georges, ont eu tant de liaison entre eux pour les talents du même art, pour leur association à de mêmes ouvrages et pour la conformité de leur fortune, que l'on ne saurait parler de l'un sans faire mention de l'autre. » Après s'être exprimé à peu près dans les mêmes termes, Dargenville dit : « L'aîné avait beaucoup de jugement; le cadet plus d'esprit, de finesse, d'âme et de vivacité. Tous deux ont tellement uni leurs talents, que presque toutes les productions de l'un peuvent être regardées comme les productions de l'autre. »

Ils étaient originaires de Cambrai; Gaspard, l'aîné, naquit en 1624, Balthasar en 1628. Leur premier maître fut leur père Gaspard, sculpteur et architecte. Ils quittèrent leur ville natale en 1648 et travaillèrent, d'abord, chez un sculpteur en bois. Leur habileté se fit rapidement connaître, et Van Obstal, Sarazin, Anguier, Buyster les employèrent. Ils se montrèrent particulièrement adroits à manier les stucs et



LATONE DEMANDANT VENGEANCE DE L'INSOLENCE DES MOLOSSIENS.
Fac-similé de la gravure de G. Edelinck. (Jardins de Versailles.)

Le Brun les chargea d'exécuter au Louvre, dans la galerie d'Apollon, la moitié des ornements dont il la décorait. Ils s'acquittèrent brillamment de cette tâche et, depuis lors, on les retrouve à toutes les pages des registres des bâtiments du roi.

A Versailles, ils exécutèrent les figures en métal (étain et plomb ou fonte) placées aux fontaines du Dragon, de Bacchus et de Latone, figures très nombreuses et très réussies. Mais l'ouvrage qui les met au rang des meilleurs sculpteurs de l'époque est le groupe des *Tritons* donnant à boire aux chevaux du Soleil. Ils sont traités d'un ciseau aussi souple qu'animé, et certainement Louis XIV n'eût été que juste en partageant entre les Marsy et Girardon la bourse entière qu'il donna à ce dernier. Le Brun dut être heureux de voir son dessin si bien compris et si bien rendu.

Dans les appartements, les Marsy travaillèrent aux stucs des salles d'Apollon, de Mars, de Vénus, de Mercure; ils firent à la façade du palais, tournée vers le jardin, huit figures en pierre, le même nombre de masques, un *Triton* et une *Sirène*.

Puis ils sculptèrent ensemble le tombeau du roi Jean-Casimir dans l'église de Saint-Jean-des-Prés; ce fut le dernier ouvrage qu'ils firent en commun. Marsy cadet abandonna la sculpture, satisfait sans doute de la petite fortune amassée.

Balthazar continua à produire, il donna à Versailles :

Le *Midi,* représenté par Vénus et l'Amour;

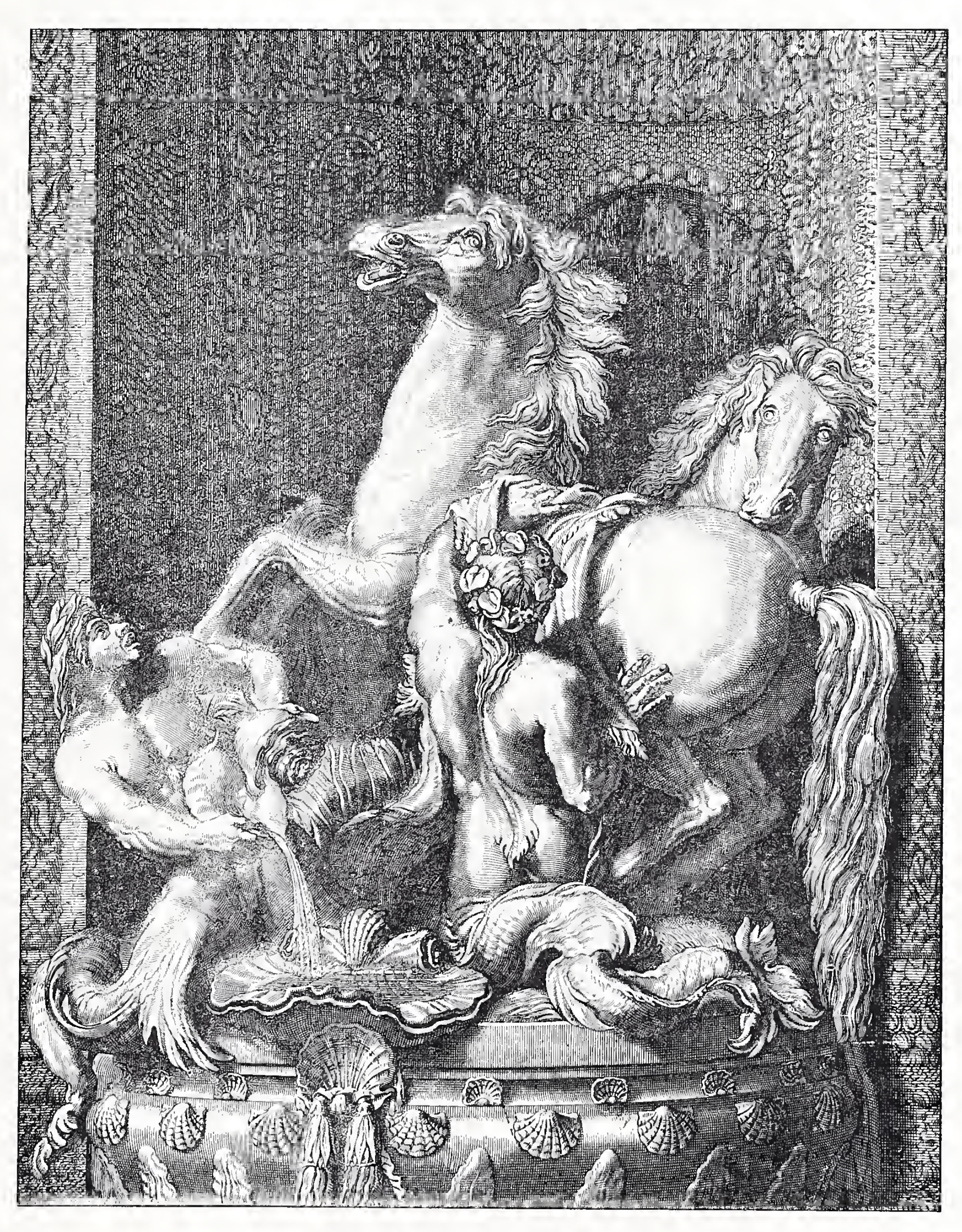
Le *Point du jour,* figure portant une étoile sur le front et ayant un coq à ses pieds;

Et, sur les dessins de Le Brun, l'*Afrique*.

Ces trois statues furent placées dans les jardins. Au cadran, il sculpta un *Mars* et deux autres figures; à la grille de l'avant-cour, la *Victoire;* enfin, dans un des bosquets, *Encelade* accablé sous des rochers et lançant dans les airs un énorme jet d'eau.

Nous ne continuerons pas l'énumération des autres œuvres faites, en commun ou séparément, par les Marsy qui, tous deux, furent membres de l'Académie.

Balthazar mourut en 1674 et Gaspard en 1681.



GROTTE DE THÉTIS.

Groupe en marbre blanc représentant deux chevaux du Soleil et deux Tritons qui les pansent.

Sculpté par Gaspard et Balthazar de Marsy.

Fac-similé de la gravure de Picart.

FRANÇOIS GIRARDON

François Girardon, — il ne faut pas le confondre avec Pierre ou Louis Girardon sculpteurs, ils ne sont pas de sa famille, — fils de Nicolas Girardon, maître fondeur, et de Anne Saingevin, vint au monde à Troyes le 17 mars 1628, et non en 1627 ou 1630, comme le dit M. Fabien Pillet dans la *Biographie* de Michaud.

Il eut deux frères, dont l'un devint procureur, l'autre se fit moine; de ses trois sœurs, l'une épousa un procureur. Il paraît que, pour Girardon père, quoiqu'il ne fût pas Normand, la profession de procureur était le suprême idéal, car il voulait que François, lui aussi, embrassât cet état lucratif et tranquille. Ce n'est qu'avec un regret amer que, cédant à la vocation de celui-ci, il consentit à le placer chez un nommé Baudesson, sculpteur-menuisier, dont le fils, membre de l'Académie de peinture et de sculpture, a exécuté un certain nombre de tableaux de fleurs pour le château de Versailles.

Quoique la sculpture fût l'art auquel il entendait se livrer, François Girardon peignit à l'âge de quinze ans la vie de sainte Julie, dans une chapelle placée sous ce vocable aux portes de Troyes. Ayant étudié avec soin quelques ouvrages laissés dans cette ville par les sculpteurs de la Renaissance [1], il exécuta une statue de la Vierge qui émerveilla ses compatriotes. Baudesson, appelé pour quelques travaux au château de Saint-Liébault appartenant au chancelier Séguier, y conduisit son élève. Le magistrat ami des arts remarqua le jeune artiste, l'appela à Paris et ensuite l'envoya à Rome à ses frais comme il l'avait fait pour Le Brun. Couvert par une si haute protection, Girardon reçut l'accueil le plus empressé de Pierre Mignard, qui le plaça sous la direction du Bernin, dont heureusement il ne prit pas

1. Il trouva dans sa ville natale des ouvrages de Dominique del Barbiere, peintre, sculpteur et graveur, plus connu sous le nom de *Domenico Fiorentino*, né à Florence vers 1506. Domenico avait suivi le Primatice en France et, comme celui-ci était abbé de Saint-Martin-ès-Aires de Troyes, il conduisit son compatriote dans cette ville où ce dernier travailla avec François Gentil. On disait que ces deux artistes avaient fait de Troyes une petite Rome. Le Bernin, dont le jugement ne nous paraît pas infaillible, plaçait Domenico et Gentil au-dessus de Jean Goujon.

les défauts. Il était, en 1653, de retour à Troyes, où il alla voir sa famille. Rentré à Paris, le chancelier lui donna une pension de 1,000 livres sur le sceau. Il travailla d'abord chez Laurent Manière, plus tard chez les Anguier, et enfin, tout naturellement, par l'entremise, sans doute, de leur protecteur commun, il se lia avec Le Brun qu'il aimait à appeler son maître et qui le combla de travaux. Girardon, de son aveu, ne possédait pas le don de l'invention, ce n'était point d'ailleurs ce que Le Brun attendait de lui, mais il avait à ses yeux la plus précieuse des qualités, il exécutait très rapidement tout ce qu'on lui confiait, d'une manière élégante et avec un ciseau très sûr. Les plus beaux ouvrages de Girardon, même une partie de ceux qui ne furent placés ni à Sceaux, ni à Versailles, ni à Trianon, ont été créés sous l'inspiration de Le Brun, témoin le mausolée du cardinal de Richelieu, œuvre justement célèbre, sculpté sur les dessins de Le Brun et placé en 1694 dans l'église de la Sorbonne.

Un écrivain qui nous a donné une très intéressante notice sur François Girardon, M. Corrard de Bréban, semble déplorer la subordination qu'il accepta en soumettant son talent aux indications du grand décorateur. « Il fut, dit-il, pourvu après la mort de Le Brun de l'inspection générale des ouvrages de sculpture. Une pareille dictature témoigne assez d'une supériorité incontestée ; il n'en faut pas moins regretter qu'elle ait été dans les usages du temps. Rien n'est plus contraire aux intérêts de l'art et des artistes, puisqu'elle ne tendait à rien moins qu'à imprimer le même style et la même couleur à tous les ouvrages d'une époque. Girardon n'a que trop subi cette influence du premier peintre du roi, trop souvent il a travaillé d'après les idées et quelquefois même sur les dessins de Le Brun. »

Nous partageons l'opinion de M. Corrard de Bréban, quand il dit que les arts n'ont qu'à souffrir lorsque les artistes sont soumis à une espèce de haute surveillance qui enchaîne le talent et tue toute originalité. Cette thèse, nous l'avons toujours défendue. Mais nous cesserions d'être d'accord avec l'écrivain que nous venons de citer, s'il entendait que, pour la décoration d'un monument, d'un palais, on dût laisser la bride sur le cou aux artistes qui y concourent. Il faut que

l'œuvre commune forme un ensemble, que les moindres détails s'unissent, se subordonnent pour donner une unité d'aspect et d'impression. Michel-Ange a été un incomparable décorateur, Watteau eût orné des salons, des cabinets avec une couleur et un esprit merveilleux; se figure-t-on cependant ce que serait une galerie exécutée par ces deux grands artistes s'abandonnant, chacun de son côté, à son génie et à son inspiration? Nous louons donc Girardon de s'être, à Versailles, à Trianon, au Louvre, soumis à Le Brun; ce dont nous le blâmons, c'est de n'avoir pas volé de ses propres ailes dans les circonstances si nombreuses qui se sont offertes à lui et où il pouvait faire montre de son originalité, de n'avoir pas alors produit de son propre fonds, de s'être, par exemple, pour son chef-d'œuvre, le mausolée du cardinal de Richelieu, subordonné à Le Brun.

L'Académie reçut Girardon le 7 janvier 1657 et, le 28 octobre de la même année, il épousa une femme à peu près de son âge, Catherine Du Chemin, qui peignait les fleurs et les fruits avec une rare perfection. De ce mariage naquirent dix enfants; cette fécondité n'empêcha point d'ailleurs cette dame d'exercer ses pinceaux. C'est la première personne de son sexe qui soit entrée à l'Académie; le 4 août 1663 est la date de sa réception.

On sait que Girardon, désigné par Le Brun, fut envoyé en Italie pour y recueillir des objets d'art dont Louis XIV voulait parer ses palais et ses jardins, mais l'époque de son départ n'était point parfaitement établie; M. Jal, cet investigateur si consciencieux, si sûr, à qui les écrivains s'occupant des beaux-arts doivent une si profonde reconnaissance, est parvenu à la fixer. Girardon, porteur de dessins de Le Brun destinés à la décoration de galères en construction dans l'arsenal de Toulon [1], arriva en cette ville le 27 mars 1668, la quitta en décembre, séjourna à Gênes et était à Rome en janvier 1669. Il y resta peu de temps; il se trouvait de retour à Paris en avril de la même année.

1. Les bas-reliefs décorant la galère *la Réale* qui se voient au Musée de la marine du Louvre et qui reproduisent l'histoire d'Apollon-Soleil ne sont point du Puget, comme on le croit généralement, mais de Le Brun; ils ne comptent pas parmi ses meilleurs ouvrages.



L'HIVER.

Statue en marbre blanc de 7 pieds de haut, dans le jardin de Versailles, sculptée par François Girardon sur le dessin de Ch. Le Brun.

Fac-similé de la gravure de G. Edelinck.

Il était dès lors dans la position la plus brillante, logé au Louvre, surchargé de travaux largement payés, professeur à l'Académie depuis 1659 et, ce qui valait mieux que tout, honoré de la faveur de Colbert et du roi sans porter ombrage à Le Brun. Il paraît avoir eu cette habileté de conduite qui permet de saisir toutes les occasions heureuses. En faveur auprès de Colbert, après la mort de celui-ci, il sut se mettre bien avec Louvois. Girardon était depuis 1674, à l'Académie, Adjoint à Recteur et, en 1795, il en devint le Chancelier.

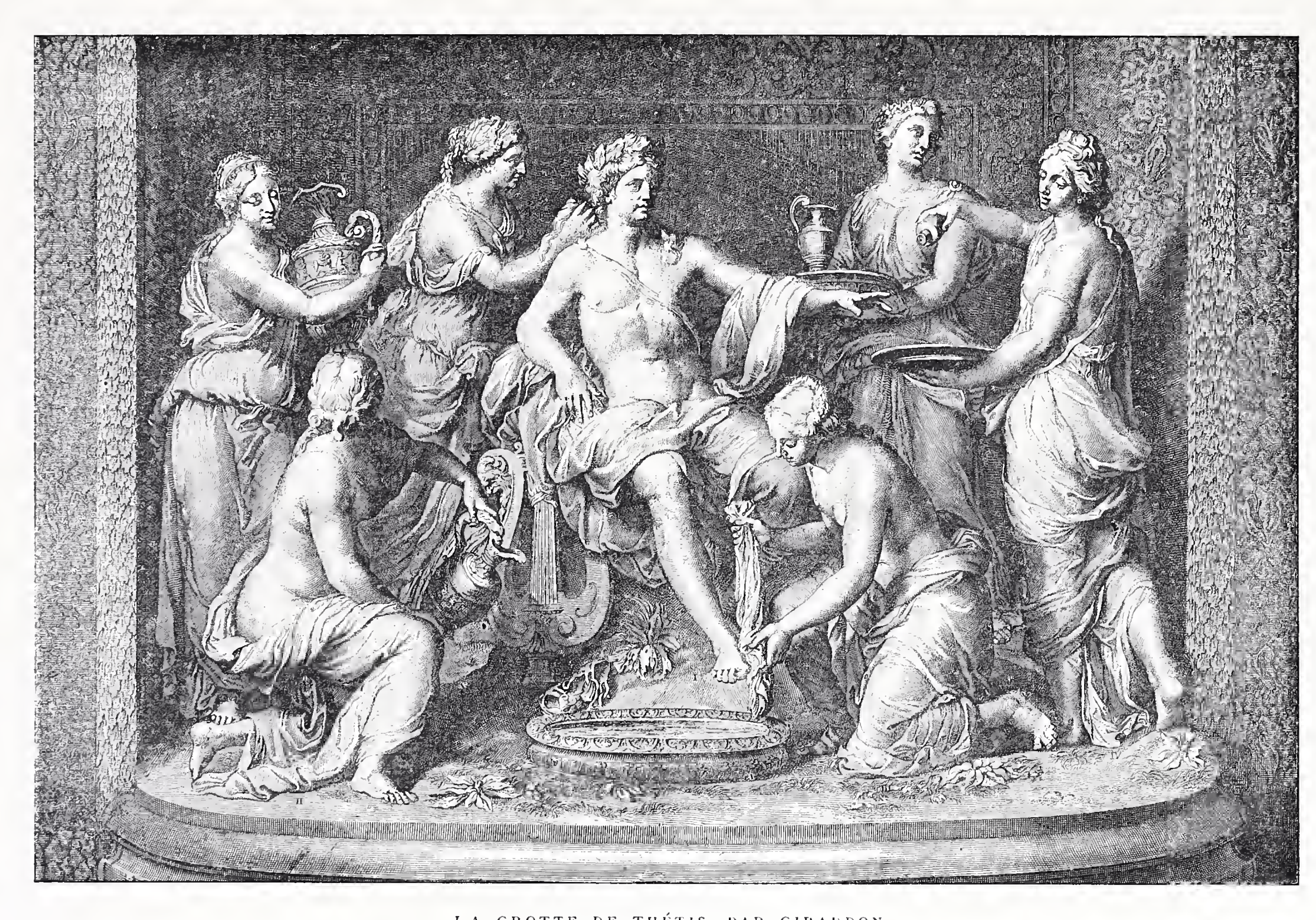
Nous ne voulons point ici énumérer tous les travaux de Girardon, notre intention n'étant que de le considérer dans ses rapports avec Le Brun; nous ne pouvons cependant manquer de noter quelques-unes de ses œuvres principales, telles que la statue équestre de Louis XIV sur la place Vendôme, détruite pendant la Révolution, les tombeaux de la princesse de Conti et de Louvois. Il exécuta aussi une série de fort beaux bustes, parmi lesquels on remarquait ceux du roi, d'Antoine Arnaud et de Boileau, qui composa pour le sien cette inscription :

Grâce au Phidias de notre âge,
Me voilà sûr de vivre autant que l'univers;
Et ne connût-on plus ni mon nom ni mes vers,
Dans ce marbre fameux taillé sur mon visage
De Girardon toujours on vantera l'ouvrage.

Maintenant revenons aux œuvres qu'il exécuta dans les palais sous la direction de Le Brun, nous en trouvons la liste dans la notice fort exacte de M. Corrard de Bréban.

Galerie d'Apollon. — *Un Fleuve couché; — Deux Enfants ailés;* — un groupe de *Deux Muses; — Deux Satyres* terminés en gaine, agencés avec un *Jeune Satyre; — Deux Éphèbes* couronnés de fleurs; — *Deux Captifs* enchaînés.

Au Louvre. — Un *Médaillon de Louis XIV* (marbre blanc) accompagné de deux Victoires; — un *Buste de Louis XIV* (bronze); — un *Buste du Dauphin* (bronze); — le *Supplice de Marsyas,* bas-relief en terre cuite; — un *Apollon* (terre cuite); — un *Apollon,* une torche



LA GROTTE DE THÉTIS, PAR GIRARDON.

Le Soleil après avoir achevé sa course descend chez Thétis, où six nymphes sont occupées de le servir et de lui offrir toutes sortes de rafraîchissements.

Fac-similé de la gravure de G. Edelinck.

à la main; — le *Mois d'octobre* (terre cuite); — *Saint Jean-Baptiste* (bronze), petit modèle; — des *Vases* et *Trophées*.

A Versailles. — Un *Lion* placé sur une des deux guérites de l'avant-cour (pierre); — *Hercule au repos*, une des deux figures décorant le fronton du château (pierre). Le long de la balustrade qui régnait autour de la cour de marbre se trouvaient douze statues représentant les vertus du roi, l'une d'elles, la *Sagesse* (Pallas), était de Girardon (pierre) [1]; — la *Fontaine de la Pyramide*, bassins étagés en plomb et bronze avec des *Jeunes Tritons*, des *Dauphins*, des *Écrevisses*. (Exécutée de 1671 à 1672.)

Aux *Bains de Diane*. — Un grand bas-relief représentant des *Nymphes qui se baignent*. (Exécuté en 1675 sur les dessins de Perrault.) L'*Hiver*, statue marbre (1686).

Bosquet de la Colonnade. — L'*Enlèvement de Proserpine*, bronze. (De 1684 à 1689.)

Bassin de Saturne. — *Saturne dévorant des pierres*, dessin de Le Brun. (De 1675 à 1678.)

Grotte de Thétis. — Assurément le plus bel ornement des jardins de Versailles est le *Coucher d'Apollon chez Thétis*, ou comme on disait alors, « le Roi venant se reposer de ses travaux dans les bras de la beauté ». L'idée de ce décor appartient à Perrault, elle plut au roi, qui chargea Le Brun d'en faire le dessin. L'exécution fut confiée à quatre sculpteurs : Girardon, Rignaudin, Marsy et Guérin. Sa Majesté avait promis une gratification à celui qui ferait le mieux : Girardon reçut de la main du roi une bourse contenant 300 livres. Il aurait bien pu la partager et en offrir la moitié à Marsy, qui avait exécuté le groupe charmant que nous avons donné page 191.

Dans les jardins. — Trois grands Vases avec des bas-reliefs.

A Trianon. — En sortant du péristyle du côté du jardin, deux *Groupes d'enfants* (métal doré).

1. Voici quelles étaient ces douze statues auxquelles se joignaient celles des quatre *Parties du monde :* La *Magnificence*, par G. Marsy; la *Justice*, par Coysevox; la *Sagesse*, par Girardon; la *Prudence*, par Massou; la *Diligence*, par Roon; la *Paix*, par Rignaudin; l'*Europe*, par Legros; l'*Asie*, par Massou; la *Renommée*, par Le Conte; l'*Abondance*, par G. Marsy; la *Force*, par Coysevox; la *Générosité*, par Legros; la *Richesse*, par Le Hongre; l'*Autorité*, par Le Hongre; la *Gloire*, par Rignaudin; l'*Afrique*, par Le Hongre; l'*Amérique*, par Rignaudin; la *Victoire*, par Lespingal.

Bois de la source. — Un *Enfant admirant le jet d'eau.*

Enfin, dit M. Corrard de Bréban, « pendant près de trente années, à partir de 1668 jusqu'en 1695 où nous manquent les registres des bâtiments, on voit figurer le nom de Girardon presque à toutes les pages ». Il reçut des sommes considérables, vécut heureux, riche et honoré. Avant de mourir, il avait choisi le lieu où il voulait reposer et tracé le dessin de son tombeau, qui fut exécuté dans l'église de Saint-Landri, par deux de ses élèves, Nourrisson et Le Lorrain. Cette composition n'offrait rien de remarquable que la figure de la Vierge. Le corps de la femme de Girardon y reposait déjà lorsqu'il mourut au Louvre, le 1er septembre 1715, le même jour et presque à la même heure où Louis XIV s'éteignit à Versailles.

VAN DER MEULEN (ADAM-FRANS)

Descamps [1] et tous les biographes, qui ont emboité le pas derrière lui avec la facile confiance dont, en général, ils sont doués, donnent à Van der Meulen les prénoms d'Antoine-François ; c'est de leur part une erreur : ses prénoms étaient Adam-Frans. Les mêmes biographes le font naître en 1634 ou 1635 ; nous avons de fortes raisons pour croire qu'ils se trompent encore [2]. En effet, dans son acte mortuaire, en date du 15 octobre 1690, signé par son fils, il est dit âgé de soixante ans ; il faudrait donc reporter sa naissance vers 1630.

Adam-Frans Van der Meulen, qui naquit à Bruxelles, était issu d'une famille honorable et vivant dans l'aisance. On ne sait rien de son enfance et de sa première jeunesse, sinon qu'il est élève de Pierre Snayers, peintre de talent. Ses progrès furent très rapides et, dès l'atelier, il montra les qualités d'un maître. Une heureuse fortune fit tomber de sa peinture sous les yeux de Colbert ; celui-ci lui demanda quelques toiles, les montra à Le Brun, lequel s'empressa d'engager le ministre à attirer en France le jeune peintre flamand. Séduit par

1. *Les Peintres flamands.*
2. Jal, *Dictionnaire critique.*

les offres qui lui étaient faites, Van der Meulen vint à Paris, on le reçut à bras ouverts. Logé aux Gobelins, il entra au service du roi avec une pension de 2,000 livres, et, dès ce moment, se lia d'amitié avec Le Brun, qui, en décembre 1667, tint son premier enfant sur les fonts baptismaux.

A propos de ce baptême, nous croyons utile de dire quelques mots des divers mariages de Van der Meulen que les biographes semblent avoir ignorés, car ils ne parlent tous que du dernier. C'est à M. Jal que l'on doit la découverte des premières unions matrimoniales contractées par l'artiste. Sa première femme se nommait Catherine Hoseweel; il l'avait sans doute épousée à Bruxelles; il en eut cinq enfants, dont l'un, qui n'a pas longtemps vécu, eut l'insigne honneur d'avoir pour parrain Louis XIV et pour marraine la Grande Mademoiselle. Catherine Hoseweel mourut en janvier 1677. En avril 1679, Van der Meulen convola en secondes noces avec Mlle Lobri, fille d'un capitaine de cavalerie. On peut croire que cette union n'était point agréable à Le Brun, car il n'assista pas à la cérémonie de ce mariage, qui fut, du reste, de peu de durée; la jeune femme mourut en octobre 1680. Nous voici arrivé au troisième mariage de Van der Meulen, le seul dont les biographes aient parlé.

« Veuf pour la seconde fois, dit M. Jal, Van der Meulen ne porta pas longtemps le deuil; Le Brun, qui, dès la mort de Catherine Hoseweel, lui avait destiné une de ses parentes, la lui offrit en mariage, et, le 12 janvier 1681, trois mois et douze jours après la mort de Mlle Lobri, Van der Meulen épousa Marie de By, fille de Claude et Charlotte Le Bé, cousine de Le Brun. » On prétend que ce troisième mariage ne fut pas heureux, que la légèreté de sa femme attrista Van der Meulen. M. Jal a vainement cherché quelque fait qui justifiât ce dire. Si Marie avait été si légère, il nous semble que les relations entre Van der Meulen et le Brun auraient dû en souffrir, rien de semblable n'est venu jusqu'à nous; les deux artistes paraissent avoir toujours vécu dans la même étroite intimité. De ce dernier mariage naquirent six enfants. Van der Meulen mourut le 15 octobre 1690; le service funèbre eut lieu dans cette petite

église Saint-Hippolyte qui vit passer sous ses voûtes la dépouille mortelle des artistes de la manufacture royale des Gobelins. Il faisait partie de l'Académie depuis 1681.

Le roi appréciait et aimait beaucoup cet artiste, qu'il combla d'honneurs et de richesses ; par ordre, il suivit Sa Majesté dans toutes ses campagnes, pour prendre des croquis des villes fortifiées que l'armée française assiégeait, des épisodes des sièges, des entrées de Louis XIV dans les cités soumises, des marches et des haltes des troupes, et c'est avec ces matériaux recueillis sur place qu'il exécutait les tableaux destinés à perpétuer la gloire du grand roi. Il travailla avec non moins d'activité aux Gobelins et souvent sur les mêmes toiles que Le Brun, dont il semble avoir toujours accepté la haute direction. C'était un artiste d'une grande valeur, joignant la vigueur à la légèreté, traitant bien les chevaux, le paysage, possédant une couleur franche et belle, et très habile à donner au roi, dans les scènes militaires qu'il reproduisait, le rôle que celui-ci ambitionnait.

Van der Meulen a presque constamment travaillé pour Louis XIV; quatre de ses peintures, le *Siège de Valenciennes,* le *Siège de Cambrai,* la *Bataille de Mont-Cassel,* le *Siège de Saint-Omer,* décoraient le grand escalier de Versailles, et le palais renfermait bien d'autres ouvrages de son pinceau fécond. Le Louvre possède vingt-deux toiles de Van der Meulen, dont la plupart ont été gravées et viennent de Versailles.

NOEL COYPEL

Noël Coypel, le premier d'une famille de peintres distingués, eut pour parents Guione ou Guyon Coypel et Marie Tillard. On a dit que sa famille [1], d'origine normande, était d'une condition assez relevée ; nous ne savons où les biographes ont puisé ce renseignement, car Guyon Coypel était « marchand ». On a commis une erreur en faisant naître Noël Coypel le 25 décembre 1628 ; M. Jal a retrouvé son acte de baptême, il vint au monde à Paris, le 18 novembre 1630.

1. Le nom de cette famille paraît avoir été *Couespel.*

M. Villot, l'auteur du *Catalogue du Louvre,* a adopté la première de ces dates; il aurait pu soupçonner l'erreur dans laquelle il tombait s'il s'était souvenu d'un passage de Guillet de Saint-Georges. Celui-ci raconte qu'Errard employa Coypel en 1646 pour le décor de la salle où le cardinal Mazarin voulait faire représenter l'opéra d'*Orphée.* Voici comment il s'exprime : « Ce fut à l'ouvrage de cette salle que M. Coypel, qui est aujourd'hui directeur de l'Académie de Rome, et qui *était alors âgé de quinze ou seize ans,* commença à travailler pour M. Errard qui le mit à rehausser d'or une grande frise de rinceaux ou ornement de feuillages qui se dessinoit en perspective. Quoique la frise eût été ébauchée par des peintres que l'on tenoit très habiles en ces sortes d'ouvrages, elle était presque toute estropiée, et M. Errard remarquant avec attention que M. Coypel rectifioit de lui-même tout cet ouvrage, il lui fit faire avec joie tout le pourtour de la salle et lui donna mille témoignages d'amitié, lui offrant ses dessins pour étudier. »

En donnant en 1646 quinze ou seize ans à N. Coypel, l'historiographe de l'Académie reporte à 1630 la date de notre artiste.

Comme le devait avoir son fils Antoine, Noël eut un précoce génie et semble plus devoir à la nature qu'à l'enseignement de ses maîtres. Il étudia d'abord à Orléans, sous un peintre de l'école de Vouet, nommé Poncet; puis, à quatorze ans, il entra à Paris dans l'atelier de Guillerie, artiste qui n'a guère marqué. On peut donc dire que Noël Coypel s'est formé lui-même. De la salle des Machines, aux Tuileries, où comme nous venons de le voir, il fit ses débuts sous la direction d'Errard, celui-ci, en 1653, dit Guillet de Saint-Georges, « lui fit peindre, orner et dorer au Louvre un petit oratoire pour le Roy où M. Coypel, sur les simples pensées de M. Errard, peignit deux petits tableaux après en avoir fait lui-même toutes les études ». En 1659, il passa dans les appartements de la reine Marie-Thérèse; là, toujours sur les données d'Errard, mais d'après ses propres inspirations, il peignit différents tableaux. Il travailla aussi pour le cardinal Mazarin et, à Fontainebleau, pour le roi. Son talent, déjà reconnu, lui permit de se présenter cette même année (6 septembre 1659) aux suffrages de l'Académie, qui l'admit dans son sein, mais, très occupé alors, il ne put

prendre séance qu'en 1663, en offrant enfin son tableau de réception, la *Réprobation de Caïn*, qui se trouve aujourd'hui dans les galeries du Louvre. Il travailla au Palais-Royal et pour la Grande Chambre du Parlement de Bretagne. Parmi ses ouvrages nous oublions de signaler le mai de 1661, représentant *Saint Jacques marchant au supplice et guérissant un paralytique*, offert à Notre-Dame par la corporation des orfèvres, et un beau *Crucifix* placé en face de la porte de l'église de l'Assomption où, sur le maître-autel, Le Brun avait peint une *Nativité*. Cette même année (1661), à Versailles, Coypel peignit le plafond du petit salon, qui fut détruit lors des changements opérés dans le palais.

En 1657, Noël Coypel épousa Magdeleine Hurault, sœur du paysagiste de ce nom ; il en eut plusieurs enfants, Antoine entre autres, et Magdeleine que Ch. Le Brun et sa femme tinrent sur les fonts baptismaux le 11 octobre 1667. Cette première femme de notre peintre mourut au Louvre, où, depuis 1672, Coypel avait un logement. Magdeleine peignait avec succès. En 1672, nommé directeur de l'École de Rome en remplacement d'Errard, il partit, accompagné de son fils Antoine, qui montrait de grandes dispositions, et de son beau-frère Ch. Hurault. Il déploya beaucoup de zèle intelligent dans l'exercice de son pouvoir, encouragea par son exemple le travail, et, très estimé à Rome, fut reçu membre de l'Académie de Saint-Luc. Il peignit pour Versailles cinq tableaux qui décorèrent la salle des Gardes ; ces toiles avaient été d'abord destinées aux appartements du roi ; en effet, les sujets qu'elle représentent ne s'accordent guère avec le lieu où elles furent définitivement placées. On ne voit pas trop ce qu'ont à faire au milieu d'hommes de guerre *Solon défendant ses lois devant les Athéniens*, *Ptolémée-Philadelphe donnant la liberté aux Juifs*, *Trajan accordant des audiences*, et *Alexandre-Sévère distribuant du blé au peuple de Rome*. Ces quatre tableaux figurent aujourd'hui dans la collection du Louvre.

Après avoir exercé sa charge pendant trois ans, il revint en France, où il reprit ses travaux pour le roi et exécuta entre autres plusieurs cartons qui furent donnés aux tapissiers des Gobelins.

En 1685, le 12 avril, Coypel se remaria avec Françoise Périn, fille d'un bourgeois de Paris. De ce second mariage sortirent de nombreux enfants, parmi lesquels nous devons une mention spéciale à Noël-Nicolas, qui fut peintre. Il naquit en 1688 ; son frère Antoine, issu du premier lit, avait trente et un ans de plus que lui.

L'âge ne semblait porter aucune atteinte à la robuste constitution de N. Coypel, qui, après la mort de Mignard, successeur de Le Brun dans la haute direction des travaux d'art, fut nommé directeur perpétuel de l'Académie avec un traitement de 3,000 livres. En 1705, âgé de soixante-quinze ans, il entreprit une tâche pénible, les peintures à fresque qui, dans l'église des Invalides, représentent l'*Assomption de la Vierge*. Ce grand travail prouva que son imagination n'avait point faibli et que sa main était toujours aussi sûre, mais il y épuisa ses forces, tomba malade et mourut au Louvre le 24 décembre 1707, laissant une réputation justement acquise et deux fils, Antoine et Noël-Nicolas, qui suivirent sa carrière. Le second de ces artistes mourut au moment où il était en pleine maturité de son talent, et quant à Antoine Coypel, il remplit la plus brillante carrière, mais, partisan des doctrines du Bernin dont, pendant son séjour à Rome, il s'était fait le disciple, peintre bel esprit, lié avec les grands écrivains de son temps, il fit des vers plus que médiocres et, par les brillantes qualités de son pinceau mises au service de fausses théories, il contribua dans une large part à la décadence de l'art. Son fils, Charles-Antoine, bien inférieur à son père, fit plus de tragédies, de comédies que de bons tableaux, quoique le nom qu'il portait et la faveur dont il jouissait lui aient valu le titre de premier peintre du roi.

PHILIPPE CAFFIERI

Pour la sculpture en bois sont venus de Rome
D'entre les bons sculpteurs Philippe Caffieri.....

dit l'abbé de Marolles.

Philippe Caffieri était en effet né à Rome, en 1634. Sa famille, originaire du royaume de Naples, avait, paraît-il, des prétentions à la



TABLE EN BOIS DORÉ DE LA GALERIE D'APOLLON.

noblesse et comptait de belles alliances. Le père de Philippe, Daniel, s'établit dans la ville papale sous le pontificat d'Urbain VIII, dont il devint l'ingénieur en chef; il fut tué au siège d'une place.

Philippe se mit au service du pape Alexandre VII, probablement en qualité de sculpteur sur bois. Ses ouvrages ne tardèrent pas à être remarqués par un des agents que, comme nous le savons, Mazarin entretenait en Italie pour lui signaler les meilleurs artistes qu'ils pourraient découvrir, et le cardinal manda Philippe à Paris, où il arriva en 1660. Le jeune Italien fut aussitôt employé et réussit si parfaitement qu'il entra dans les bonnes grâces de Ch. Le Brun; on peut même dire dans son intimité, car, en 1665, celui-ci lui donna la main d'une de ses cousines germaines, Françoise Renault de Beauvallon, fille de cet avocat aux Conseils du Roi que Le Brun avait, lorsqu'il était à Rome, recommandé au chancelier Séguier. Il tint sur les fonts baptismaux le premier enfant issu de ce mariage, qui fut d'une rare fécondité. Philippe Caffieri eut sept fils et quatre filles, c'est de lui qu'est sortie cette lignée d'artistes dont M. J. Guiffrey s'est fait avec tant de talent l'habile et consciencieux historien. Tous ces enfants eurent pour parrain des artistes qui, comme Philippe [1], habitaient les Gobelins.

Et, à ce propos, nous nous plaisons à citer les lignes suivantes prises dans l'ouvrage de M. J. Guiffrey, parce qu'elles confirment, nous en sommes heureux, ce que nous avons dit nous-même pour justifier Ch. Le Brun d'une hauteur qui lui a été vivement et souvent reprochée. Voici en quels termes s'exprime le biographe des Caffieri, en parlant des actes de mariage, de baptême, de décès, où figurent les noms des membres de la colonie des Gobelins :

« Ces actes établissent que Caffieri vivait aux Gobelins sur le pied d'une intimité fort étroite avec un certain nombre d'artistes distingués, dont plusieurs étaient ses compatriotes, et qui ne croyaient pas déroger en prenant part aux fêtes de famille d'un sculpteur de fauteuils, de pliants et de cadres. Tous étaient égaux dans cette petite colonie, isolée et comme perdue à une des extrémités de Paris, où tout le

1. Il s'était fait naturaliser français et, pour le bien marquer, il signait *Caffier,* mais, dans l'histoire, lui et ses descendants ont gardé le nom de Caffieri.

monde travaillait à réaliser, suivant ses aptitudes, les conceptions de leur chef et maître commun, Charles Le Brun.

« J'imagine que le despotisme du premier peintre ne devait pas peser trop lourdement sur la pléiade d'artistes remarquables en tous genres, à qui il donnait ses conseils ou ses nièces en mariage et dont il tenait les enfants sur les fonts baptismaux. Il ne faut pas oublier que c'est à l'école de Le Brun que se sont formés ces ébénistes, ces ciseleurs, ces sculpteurs ornemanistes, véritables artistes par le goût, l'élégance, l'imagination, qui donnent aux moindres motifs d'ameublement une originalité, une délicatesse qu'on admire encore. C'est parmi ces glorieux artisans, appelés de tous les pays de l'Europe, pour concourir, sous la vivifiante impulsion de Le Brun, à la splendeur des fêtes et des demeures royales, que Caffieri occupait un rang éminent. »

On ne saurait mieux dire.

Nous croyons volontiers que l'alliance avec la famille du suprême ordonnateur artistique de Louis XIV ne fut pas inutile à Caffieri, mais, deux ans avant cet heureux mariage, c'est-à-dire en 1663, nous rencontrons déjà le nom de l'artiste dans les comptes de la Maison du roi et, dès 1665, il émarge pour des sommes considérables. A partir de cette époque, nous le trouvons dans tous les palais, faisant des guéridons, des fauteuils, des panneaux, des portes, des cadres; travaillant au Louvre, aux Tuileries, à Versailles, à Saint-Germain, à Trianon, à Marly, non seulement le bois, mais encore la pierre, le marbre, le plomb et les autres métaux dont sont décorées les résidences royales. En 1668, il figure parmi les pensionnaires du roi et, tout comme Girardon, reçoit à ce titre 160 livres de gages. Il a tant de travaux qu'il en partage un bon nombre avec divers camarades, avec Lespagnandel surtout, qui le quitte rarement. Citons encore, parmi ceux qui le secondent, Tamporiti, Mazeline, Legaret, Pineau, Briquet. Il attache son nom à la façade du Louvre, à la décoration des Tuileries, à la grande galerie, au grand escalier de Versailles, aux grands appartements et aux cabinets du roi, aux barques qui flottent sur le grand canal; à Saint-Germain il travaille pour Mme de Montespan; on le

trouve à Trianon et à Marly où il a exécuté les portes et une bonne partie des boiseries du grand salon, ainsi que nous l'avons dit en parlant de ce château. Il n'a pas lieu de se plaindre de la manière dont il est rémunéré. Certaines années il touche de 20 à 23,000 livres, c'est-à-dire de 60 à 69,000 de nos francs ; en 1680, 36,154 livres, soit 108,462 francs; d'autres années sont moins heureuses, mais, bon an mal an, il reçoit certainement de 10 à 20,000 livres. Quand l'ouvrage se ralentit chez le roi, il travaille pour les Récollets et à la paroisse de Versailles.

En 1687, Caffieri fut nommé maître-sculpteur au Havre, où, jusqu'en 1691, il décora les vaisseaux du roi, comme Puget et Toro le faisaient à Toulon. Ensuite il passa, en qualité de sculpteur-ingénieur-dessinateur des vaisseaux du roi, à Dunkerque, où il mourut en 1694, laissant des héritiers qui portèrent dignement le nom qu'il avait conquis.

Il est tout naturel que nous disions ici quelques mots de Lespagnandel, qui a si souvent travaillé avec Ph. Caffieri. Il était né en 1607 et mourut en 1689. Il fut d'abord membre de l'Académie de Saint-Luc, mais, le 5 mars 1672, on l'admit à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il s'en vit exclu lors de la fatale révocation de l'édit de Nantes, mais jugeant que du travail, Paris, Versailles et sa famille, — il avait épousé une fille de la famille Prou, l'habile menuisier du roi, — valaient bien une messe, il abjura, se fit catholique, et l'Académie s'empressa, le 1er décembre 1683, de le réintégrer dans son fauteuil.

Lespagnandel, outre les nombreux travaux dont nous avons parlé plus haut, fit pour les jardins de Versailles trois statues : *Diogène,* le *Flegmatique* et un *Prisonnier barbare,* d'après l'antique.

KELLER

On s'étonnerait avec raison de ne pas trouver dans cette galerie les Keller. Ils étaient deux frères, d'origine suisse. L'aîné, Jean-Jacques, vint en France et entra dans l'artillerie où il se fit remarquer par sa

capacité. Il appela près de lui son frère, Henri-Balthazar, et tous deux ne tardèrent pas à prendre rang parmi les plus habiles fondeurs de



PORTRAIT DE JEAN-JACQUES KELLER.
Fac-similé de la gravure de G. Edelinck.

l'arsenal de Paris. L'artillerie laissait alors beaucoup à désirer; l'art de fondre des canons, malheureusement si perfectionné depuis, était dans

l'enfance, quand le roi désira avoir des pièces d'une plus longue portée et d'une force plus pénétrante. Les Keller seuls résolurent le problème. Ils firent sortir de la fonte neuf coulevrines remplissant les conditions demandées; Louis XIV, accompagné de Louvois, alla les admirer à l'arsenal de Paris. A cette époque, les canons et les mortiers n'étaient pas seulement des engins meurtriers, on en faisait des objets d'art en les couvrant d'écussons, de devises, de chiffres, et comme Henri-Balthazar possédait un très grand talent de ciseleur, il avait mis tous ses soins à décorer ces neuf coulevrines. Les deux habiles fondeurs nous ont laissé de ces pièces une très belle gravure, jointe à un *Mémoire* qu'ils publièrent en 1694.

Les Keller, dont le cadet fut nommé inspecteur de la fonderie de l'arsenal, et l'aîné, commissaire ordinaire des fontes de l'artillerie, organisèrent la célèbre manufacture de canons de Douai. Heureusement, là ne se bornèrent point leurs travaux : les Keller se rattachent à l'art décoratif par les bronzes admirables dont ils ont enrichi le château, les jardins de Versailles et de Fontainebleau. A bien peu d'exceptions près, les statues, les vases, les bas-reliefs qui le décorent sont sortis de leurs mains. On n'a jamais avec le noble métal exécuté d'œuvres plus parfaites, et, aujourd'hui encore, malgré les secours que la science leur a fournis, les fondeurs modernes ne nous ont donné rien de plus beau. C'est ainsi que les Keller se trouvent associés à l'œuvre et la gloire de Le Brun.

En 1674, sur le modèle de Girardon, ils coulèrent la statue équestre de Louis XIV, élevée à Lyon sur la place Bellecour; mais ce fut une autre statue équestre du même prince, érigée à Paris, place Vendôme, en 1699, qui mit le sceau à la réputation des Keller. Ce bronze magnifique, d'une hauteur de vingt et un pieds, avait été coulé d'un seul jet, ce qui ne s'était jamais fait jusqu'alors pour une telle masse.

Les Keller méritent donc, à tous égards, d'être comptés parmi les collaborateurs de Le Brun et mis au nombre des grands artistes du siècle de Louis XIV.



ENCADREMENT DE FLEURS DE J. B. MONNOYER.

TUBI

Jean-Baptiste Tubi, qui a fait en France lignée d'artistes, était né à Rome en 1635 (?). Il fut, selon toutes probabilités, élève de l'Algarde et montra jeune assez de talent pour être signalé au cardinal Mazarin par les agents que ce ministre entretenait à l'étranger. Tubi dut être appelé en France vers 1662; il est certain qu'il se trouvait à cette époque établi à Paris; il demeurait dans la paroisse de Saint-Gervais. Quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-six à vingt-sept ans, il était déjà marié à une femme dont il eut plusieurs enfants, dont l'un eut pour parrain Ch. Le Brun, qui s'était déjà emparé de lui. Plus tard, en 1680, après la mort de cette première femme, Le Brun le maria à Suzanne Butay, nièce de son épouse. Elle aussi eut plusieurs enfants et l'un d'eux fut tenu sur les fonts baptismaux par le premier peintre du roi. Tubi logeait alors aux Gobelins.

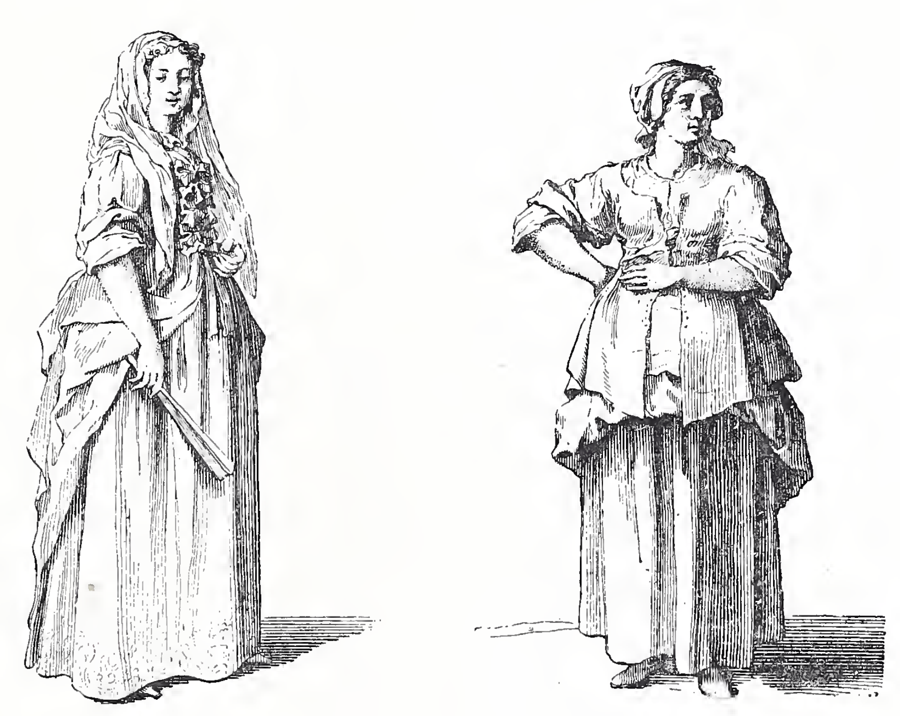
Il excellait à copier l'antique. Il fit pour Versailles : *Apollon sur son char,* posé au milieu du bassin de ce nom; le dieu est accompagné de *Tritons* et de *Sirènes; Flore;* la *Poésie lyrique* tenant la lyre; un *Amour* tenant un fil; un grand vase dont les bas-reliefs représentaient les conquêtes du roi en Flandre; dans le bosquet des dômes, la *Nymphe Galatée et Acis* jouant de la flûte, et, vers le grand canal, deux groupes de *Chevaux marins* et de *Tritons* exécutés sur les dessins de Le Brun.

Dans la chapelle du château de Colbert, à Sceaux, dont presque toutes les peintures étaient de la main du premier peintre du roi, Tubi exécuta deux grandes figures, dont l'une, *Saint Jean baptisant le Christ,* décorait le maître-autel.

J. B. Tubi mourut aux Gobelins, le 9 août 1700; il était donc âgé de soixante-cinq ans, si la date que l'on donne de sa naissance est bien 1635, ce que l'on ne saurait affirmer.

SÉBASTIEN LE CLERC

Sébastien Le Clerc est né à Metz, le 26 septembre 1637. M. Jal a commis une erreur sur la date de la naissance de cet artiste dont l'acte de baptême a été retrouvé, mais cette erreur provient de son acte de mariage dans lequel l'artiste s'est rajeuni de deux ans. Laurent



COSTUMES, PAR SÉBASTIEN LE CLERC.

Le Clerc, son père, était orfèvre ciseleur. Quoique venu au monde avec une constitution débile, Sébastien Le Clerc fut un enfant prodige. Son père lui apprit le dessin, son génie précoce fit le reste ; il gravait à l'âge où les autres enfants tiennent à peine un crayon. Il n'avait que treize ou quatorze ans, quand un éditeur messin, Claude Bouchard, recherchait déjà et publiait ses compositions. A douze ans, il donnait des leçons de dessin à des dames que son esprit charmait. Attaché de bonne heure à l'arme du génie par le maréchal de La Ferté, gouverneur de la Lorraine, il quitta Metz et vint à Paris, en 1665,

pour solliciter un brevet d'ingénieur, froissé qu'il avait été par un procédé blessant. Il avait alors vingt ans.

Presque dès son arrivée, « Le Clerc, dit M. Meaume[1] dans son travail si complet sur ce maître, fut présenté à Ch. Le Brun, qui examina ses productions et, « comme il était connaisseur, il les apprécia ». Il reconnut dans l'artiste messin non seulement un habile



COSTUME, PAR SÉBASTIEN LE CLERC.

graveur, mais encore un compositeur d'une imagination féconde dessinant à merveille, et sa protection fut acquise au jeune artiste qui, dès ce moment, renonça complètement au génie militaire pour se livrer exclusivement à la gravure à l'eau-forte. » En 1668, il grava les dessins des devises des Tapisseries du roi et Le Brun en fut si satisfait qu'il lui confia les huit grandes planches qui représentent ces tapisseries

1. *Sébastien Le Clerc et ses œuvres*, par M. Meaume.

célèbres : les *Saisons*, les *Éléments*. En 1669, le premier peintre du roi lui fit accorder un logement aux Gobelins et obtenir une pension de 600 écus. Dès lors il fit partie des glorieux aides de Le Brun, gravant les tapisseries, les dessins qui accompagnent l'*Histoire des animaux*, rédigée par l'Académie des sciences, les belles estampes de la guerre de 1672, etc., etc., et consacra toutes les heures du jour



COSTUMES, PAR SÉBASTIEN LE CLERC.

au service du roi. Le soir, à la chandelle, travailleur infatigable, il gravait pour le commerce, publiait un traité de géométrie et des séries de gravures très recherchées. Il fit la représentation de la *Pompe funèbre du chancelier Séguier*, dont nous avons longuement parlé. Le Brun fut si satisfait de ce morceau qu'il le présenta à l'Académie de peinture ; celle-ci admit Sébastien Le Clerc dans son sein comme graveur et professeur de géométrie.

Le 21 novembre 1673, à l'église Saint-Hippolyte, il épousa la fille

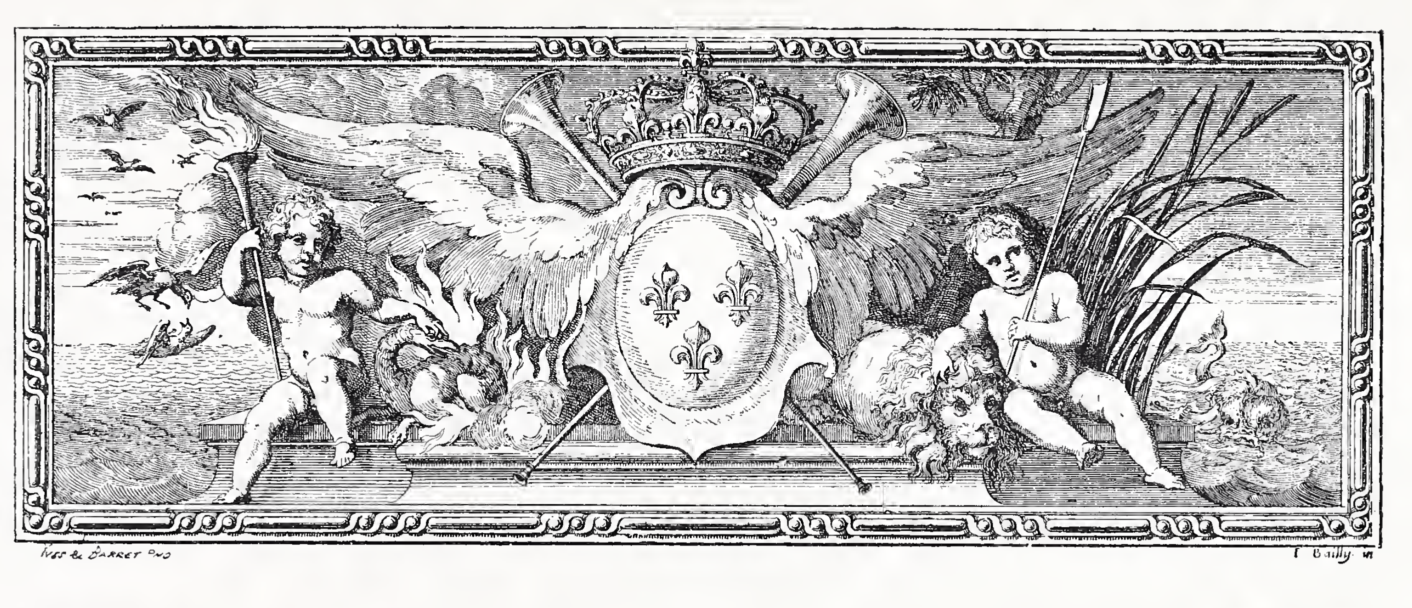
de Josse van Kerkove, teinturier en chef de la manufacture des Gobelins. L'épousée avait vingt ans ; le futur eut, comme nous l'avons dit, l'idée de se rajeunir de deux ans, de là l'erreur commise par M. Jal que nous avons signalée. Comme cette union fut féconde, en homme très rangé qu'il était, pour avoir plus de liberté dans les travaux qu'il faisait en dehors de la manufacture, Le Clerc renonça à la pension

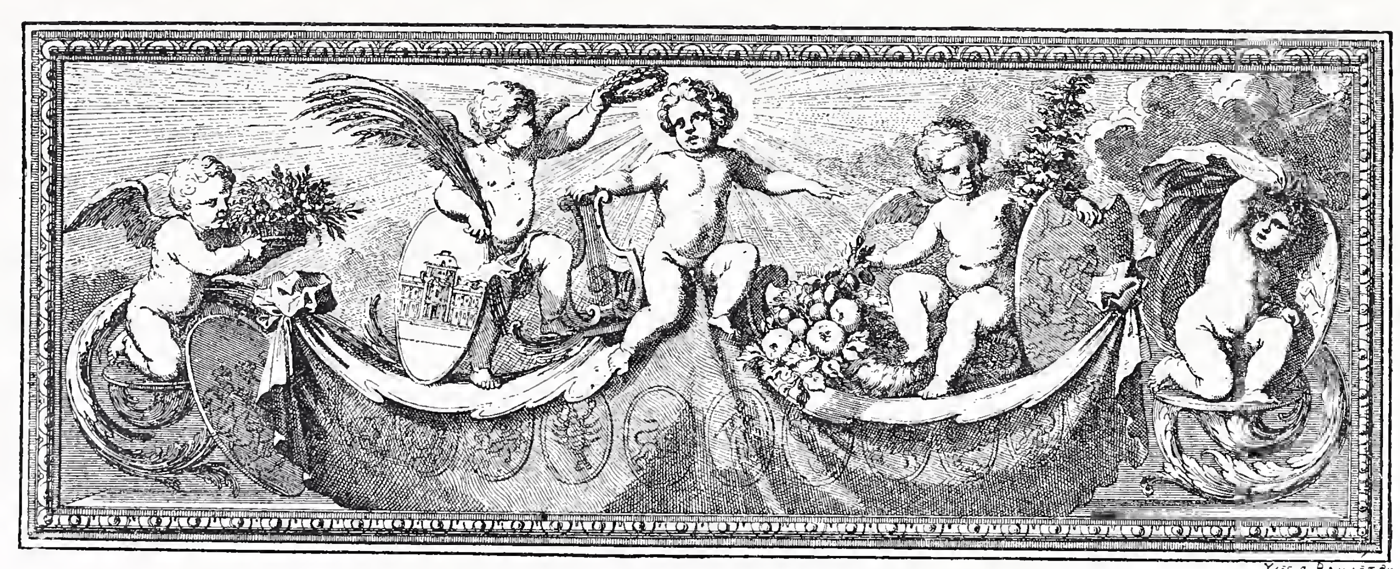


COSTUME, PAR SÉBASTIEN LE CLERC.

de 1,800 livres qu'il touchait. On voulut qu'il en gardât 100 et, peu après, cette somme fut élevée de 300 livres.

Parmi les nombreuses gravures que la Couronne dut à cet artiste excellent, nous nous contenterons de citer celles des tapisseries représentant la *Défaite du comte de Marsin,* le *Siège de Tournay,* le *Siège de Douai,* l'*Alliance contractée entre la France et la Suisse en 1663,* le *Mai des Gobelins,* charmante composition, les vingt-huit planches des *Grandes Conquêtes du Roi.* Ce n'est pas assurément la moitié des travaux qu'il exécuta pour Sa Majesté. Quant à ce qu'il livra au com-





FRISES TIRÉES DES « TAPISSERIES DU ROI »,
représentant les Quatre Éléments et les Quatre Saisons, par Sébastien Le Clerc

merce, pour les énumérer, même en partie, il faudrait donner à cette notice plus de place que nous ne pouvons lui en accorder. Il a reproduit beaucoup d'œuvres de Le Brun, son protecteur, son ami, et il l'a fait avec succès, mais son talent se montre surtout quand son outil s'exerce sur ses propres compositions.

Dandré-Bardon, un peintre-écrivain du siècle dernier, a très bien caractérisé le talent de Le Clerc. « Il s'est, a-t-il écrit, autant distingué par la fécondité et la noblesse de son art que par l'esprit et la netteté qu'il mettait dans ses ouvrages. On y sent qu'une eau-forte très avancée n'a laissé à faire au burin que ce qui doit rendre la pointe plus agréable et plus précieuse. Économie et variété de travail, tailles simples, courtes, méplates et serrées avec intelligence, aimable irrégularité, suppression générale de ces points qui, dans le petit, détruisent l'effet et nuisent au goût, facilité de manœuvre, touche délicate et moelleuse, tel est le style de Le Clerc. Son *Entrée d'Alexandre dans Babylone,* l'*Académie des sciences,* les *Figures de la Bible,* l'*Élévation des pierres du fronton du Louvre,* toutes ces œuvres, enfin, présentent des compositions plus grandes que le cuivre où elles sont tracées. Dans sa belle manière de les rendre, l'artiste ne le cède en rien à celle de les concevoir. »

Sébastien Le Clerc mourut le 25 novembre 1714.

LOUIS LERAMBERT

Fiez-vous aux historiographes en titre!... Voici ce que rapporte Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie de peinture et de sculpture, en parlant d'un artiste, son contemporain, d'un académicien, de Louis Lerambert : « Il naquit en 1638 au Louvre, où demeurait son père Simon, garde des antiques et des marbres du roi. Il eut l'honneur d'avoir pour parrain Louis XIII, qui se fit représenter à cette cérémonie par Cinq-Mars, alors en faveur. » Toutes les biographies se sont, en général, emparées de ce beau récit jusqu'au jour où M. Jal a trouvé et publié l'acte de baptême de Louis Lerambert. Le voici :

« Le 8 juin 1620 fut baptisé Louis, fils de Simon Lerambert, garde

des marbres du roi, et de Jehanne des Neiges, sa femme; le parrain, Messire Henry de Fourcy, Sr de Chessy, conseiller d'État, intendant des bâtiments de Sa Maj.; la marraine, mademoiselle Magdelaine Lefebvre, femme de noble homme Claude de Sillardy, capitaine exempt des gardes du corps du roy. »

Ainsi tombe la légende de Guillet de Saint-Georges; Louis n'était point le filleul du roi et la date de sa naissance donnée par l'historiographe n'est pas exacte. Ce qui est vrai, c'est que, spirituel, un peu poète, bon musicien, beau danseur, il brilla à la cour où il se glissa grâce à la position de son père et à ses talents d'agrément. Se destinant à la sculpture, il entra d'abord dans l'atelier de Vouet, où, trouvant Ch. Le Brun et Le Nôtre, il se lia avec eux d'une amitié qui, plus tard, ne dut pas lui être inutile; de l'atelier de Vouet il passa dans celui du sculpteur Sarazin, et d'élève devint maître. Son ciseau avait surtout de l'élégance. Nous ne parlerons pas de tous ses travaux, nous nous bornerons à citer ceux qu'il exécuta pour les palais royaux.

A Versailles, un *Dieu Pan,* un cornet à bouquin à la main, une *Hamadryade* dansant, une *Nymphe* avec tambour de basque, un *Faune,* douze *Termes* représentant les douze signes du Zodiaque, un *Amour,* deux *Sphinx* en marbre blanc portant sur leur dos un enfant (bronze) jouant avec des festons de feuillage et de fleurs, quatre groupes d'*Enfants* chargés de bassins de fleurs et de fruits (bronze).

Au Louvre, dans les bains de la reine, un *Amour* tenant des pavots et plusieurs décorations dans les appartements.

Aux Tuileries, une notable partie des sculptures de l'antichambre et de la chambre du roi.

Louis Lerambert n'est point mort au Louvre, comme on l'a dit, mais rue Richelieu, le 15 juin 1670. Il était membre de l'Académie depuis 1663.

BERAIN

Nous avons déjà dit ce que nous pensions de ce grand artiste; il fut un des aides les plus précieux de Le Brun, qui ne cessa d'utiliser

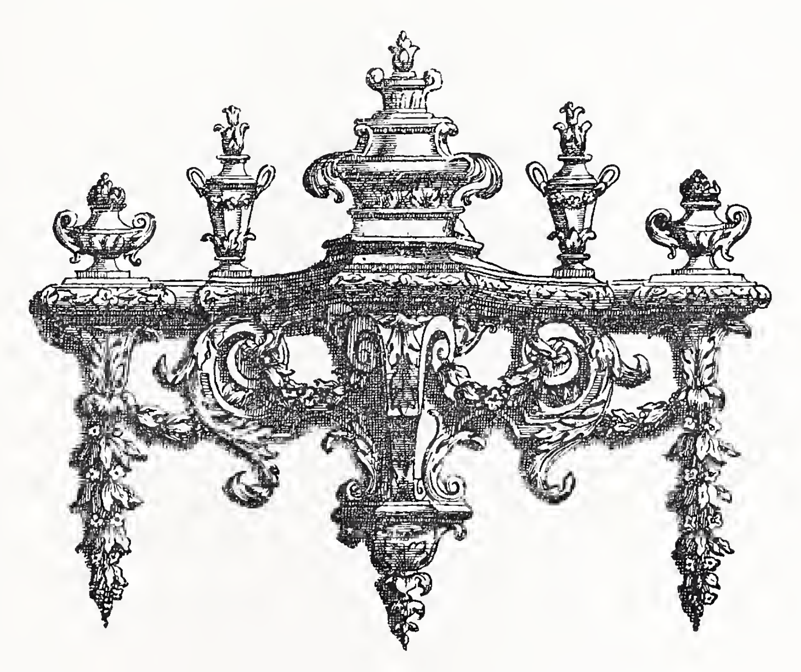
son talent d'une grâce exquise. Voici en quels termes Mariette parle de Berain : « Jamais il n'y a eu décorations de théâtre mieux entendues, ni habits plus riches et d'un meilleur goût que ceux dont il a donné les dessins pendant qu'il a été employé pour l'Opéra de Paris, c'est-à-dire pendant presque toute sa vie. On aurait eu peine à trouver une imagination plus féconde. Aussi n'y avait-il aucune fête de conséquence que l'on entreprît sans le consulter, il présidait à toutes celles qui se donnaient à la cour; c'était aussi lui qui ordonnait l'appareil des pompes funèbres, la charge de Dessinateur ordinaire du cabinet du Roi lui en attribuait les fonctions. Il était aussi fort employé à donner des dessins de meubles d'ornements propres à être exécutés en tapisserie ou à peindre dans des lambris et dans des plafonds, c'est ce qu'on nomme des grotesques; il avait pris dans ce que Raphael avait si heureusement imaginé dans ce genre sur le modèle des anciens, ce qui lui avait paru devoir faire un meilleur effet; il l'avait réduit en une manière particulière, conforme au goût de la nation française, et cette méthode lui avait si bien réussi que les étrangers même avaient adopté son goût d'ornements..... »

Le Bas[1] et la plupart des biographes font naître Jean Berain à Saint-Mihiel en 1630, quoique Jal semble croire qu'il a vu le jour à Paris; nous n'avons aucune raison pour rejeter le lieu d'origine qui lui est donné, mais certainement la date de sa naissance n'est pas exacte. Nous possédons son extrait mortuaire où il est dit que Berain est mort en son logement dans les galeries du Louvre, le 27 janvier 1711, *à l'âge de soixante-douze ans;* il était donc né en 1639 ou 1638. On ne possède aucun renseignement sur sa famille; en admettant qu'il soit né à Saint-Mihiel, on ne sait point comment il vint à Paris et ce qui le décida, lui et son frère Claude, à embrasser la carrière des arts. S'appuyant sur de simples probabilités, on pense qu'il travailla d'abord dans l'atelier de Le Brun et qu'ensuite il étudia sous H. Gissey, dessinateur du cabinet du roi, artiste ingénieux, en grande estime alors, créateur des dessins des costumes des chevaliers qui coururent la bague dans le fameux carrousel de 1662. Gissey mourut le 4 février 1673

1. *Dictionnaire encyclopédique.*

et, le 18 décembre 1674, Jean Berain lui succéda comme Dessinateur de la chambre et du cabinet du roi, « à cause de l'expérience qu'il s'est acquise dans la perspective et dans les autres parties de la peinture ».

L'année précédente, c'est-à-dire en 1673, il avait épousé Marie-Louise de Rouault, dont il eut six enfants. L'un d'eux, en 1675, fut tenu sur les fonts baptismaux par Le Brun et par Catherine Du Chemin, femme du sculpteur Girardon.



COMPOSITION DE J. BERAIN.

Mais depuis longtemps déjà sa réputation était faite et il l'avait définitivement assise par les travaux élégants et délicats qu'il avait, sous la direction de Le Brun, exécutés à la galerie d'Apollon, où l'on peut les admirer encore. On peut aussi affirmer que, partout où le premier peintre a passé, il a conduit pour le seconder Jean Berain, à Versailles, à Saint-Germain, à Sceaux et aux Gobelins. Il a eu le génie de l'arabesque et parmi les fleurons et astragales qu'il jette sans profusion sur les lambris et les plafonds, les petites figures dont il les anime sont touchées d'une main aussi souple que leur invention est

ingénieuse. Sans doute, il s'est aidé des ravissantes décorations de Pompei et du Vatican, mais il a su se créer un style personnel, bien à lui, qui permet de le reconnaître dans le moindre de ses ouvrages, tous remplis d'une élégance aussi fine que légère et noble. On l'a beaucoup étudié, copié, mais aucun décorateur ne l'a jamais surpassé. Les gravures qui nous ont conservé ses fécondes inventions sont un vrai trésor pour les ornemanistes en tous genres, soit qu'ils se servent du pinceau, du ciseau ou du burin.

Jean Berain eut un fils, Jean II Berain, qui fut, lui aussi, un artiste distingué ; il marcha sur les traces de son père sans jamais pouvoir l'atteindre.

ÉTIENNE LE HONGRE

Étienne Le Hongre est né à Paris, d'un père menuisier-sculpteur qui lui donna son prénom. Il siégea à l'Académie royale de peinture et de sculpture à partir de 1669 et il obtint un logement au Louvre en 1690. Il y mourut.

Son nom se trouve dans les registres de la maison du roi. C'est ainsi que nous savons qu'il exécuta au Louvre la cheminée de la petite salle du conseil ; à Versailles, dans la cour, deux statues : la *Richesse,* l'*Autorité;* pour les jardins : une figure en marbre, plus la statue l'*Air* qu'il ne faut pas confondre avec une autre statue de l'*Air,* œuvre de Girardon.

DOMENICO CUCCI

Dans les lettres de naturalisation qui furent accordées à Domenico Cuccy *(sic)*, en novembre 1664, Louis XIV dit qu'il avait quitté Todi, aux portes de Rome « pour venir, suivant nos ordres, dans notre maison appelée Gobelins, pour y travailler, comme il fait depuis plusieurs années avec succès, aux ouvrages des grands cabinets d'ébène, sculture *(sic),* mignature, pierreries, orphevrerie et autres ornemens, pour l'embellissement de nos chateaux royaux... »



L'AIR.

Statue en marbre, sculptée par Girardon sur le dessin de Le Brun.

Fac-similé de la gravure de G. Edelinck.

De ce préambule à la formule de naturalisation il semble résulter que Cucci, avant de quitter Rome, y avait déjà acquis une réputation qui attira sur lui l'attention des agents que le gouvernement français entretenait à l'étranger, et qu'il avait été convenu entre eux et lui que, dès son arrivée, il entrerait aux Gobelins : enfin, qu'il y travaillait déjà depuis plusieurs années lorsqu'il obtint des lettres de naturalisation. A quelle date est-il donc permis de reporter sa venue en France ? M. Jal ne peut le préciser, malgré ses très heureuses découvertes ; il indique comme possibles 1662 ou 1663, mais il ne connaissait pas l'acte de naturalisation, publié seulement en 1873 [1] par M. J. Guiffrey.

Continuons d'examiner l'état civil de Domenico Cucci, tel que M. Jal l'a reconstitué avec un rare succès. Le sculpteur romain se maria avec Jeanne Grugeon, fille du peintre Paul Grugeon, le 4 mai 1664 ; Charles Le Brun fut un des témoins de son mariage. En avril 1665 Mme Le Brun tint, avec M. Gédéon Du Metz, intendant des meubles de la couronne, le premier enfant issu de cette union. Devenu veuf en novembre 1677, il se remaria avec Catherine Anguier, fille du peintre Guillaume Anguier, en février 1678, et la signature de Le Brun figure, cette fois encore, parmi celles des témoins de ce mariage.

Malgré toutes ses recherches, M. Jal, à qui l'on doit presque tout ce que l'on sait sur la vie de cet artiste, n'a pu découvrir son acte mortuaire. Il n'a trouvé que l'acte de la célébration du mariage de sa dernière fille Catherine-Suzanne, qui eut lieu en 1699. Sur le registre, le vieillard a apposé sa signature d'une main tremblante.

Voilà tout ce que l'on sait de Domenico Cucci, dont le nom se trouve si souvent répété dans les Comptes des bâtiments du roi, pour des sommes importantes, tantôt comme ébéniste, tantôt comme fondeur, car ces grands ouvriers en bois, Caffieri, Oppenord [2], Boulle, Cucci, faisaient eux-mêmes les ornements en métal dont ils décoraient leurs

1. *Archives de l'art français* (1873). Tome Ier, page 242.

2. Jean Oppenord, de Gueldre, « menuisier en ébène », comme dit son acte de naturalisation, daté d'octobre 1679.

œuvres. Dans les Comptes des bâtiments, on trouve les sommes qui ont été payées à Cucci pour ferrures, bronze ou cuivre, de portes, de fenêtres, pour ornements en métaux des meubles et cabinets. C'est dans le travail de ces derniers ouvrages qu'il semble avoir excellé et il en était royalement payé. Pour les deux grands cabinets d'ébène avec leurs riches moulures connus sous le nom du *Temple de la Gloire* et du *Temple des Vertus* — dénominations tirées de leurs sculptures décoratives — qui devaient être primitivement placés au Louvre dans la galerie d'Apollon, Cucci reçut 30,500 livres. Si l'on tient compte de la valeur monétaire, c'est comme si un ébéniste de nos jours touchait pour un travail semblable la somme de 91,500 francs, et nous ne disons pas assez. Mais, hélas! les Caffieri, les Cucci sont morts et n'ont laissé à personne le secret de leur beau génie. Leur grand art renaîtra-t-il ? En attendant, en voyant de quels prix le roi et l'économe Colbert payaient leurs ouvrages, y a-t-il lieu de s'étonner de la valeur que ceux-ci obtiennent dans nos enchères lorsque l'un d'eux, épargné par le temps et par la rage sacrilège des hommes, passe sous le marteau des commissaires-priseurs ? Les niais se récrient presque indignés, ils se révoltent de ce que l'on donne tant d'or pour quelques morceaux de vieux bois, tandis que les amis de l'art se réjouissent en voyant combien de fortunés amateurs sont encore sensibles au charme de ces merveilles.

LOUIS LE CONTE

Né en 1639, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1676 ; ce sculpteur mourut le 25 décembre 1694.

Parmi divers travaux qu'il exécuta à Versailles, il faut noter deux groupes charmants : *Flore et Zéphire, Vénus et Adonis.*

CLAUDE AUDRAN

Sur Claude Audran les détails abondent ; il naquit à Lyon, d'une famille originaire de Paris. Plusieurs écrivains donnent 1641 pour

date de sa naissance ; il faut, croyons-nous, reporter celle-ci à 1639, ainsi que l'indique Mariette. Le père de Claude était graveur [1]. Placé successivement dans les ateliers de Périer et de Vérix, Claude vint à Paris en 1658. Il devait déjà avoir acquis une certaine habileté, car Coypel le prit bientôt pour aide et il exécuta à Versailles de grandes figures en camaïeu jouant le bronze. Ce travail, qui passa naturellement sous les yeux de Le Brun, plut assez à ce peintre pour le décider à confier à l'artiste qui venait de l'achever l'exécution de plusieurs des personnages figurant dans ses deux tableaux le *Passage du Granique* et la *Bataille d'Arbelles ;* il lui confia aussi des sujets et de nombreux ornements à peindre au château de Saint-Germain. Au Louvre, dans la galerie d'Apollon, il ébaucha plusieurs figures du *Triomphe de Neptune* et, à Versailles, dans le grand escalier, il peignit à fresque plusieurs des *Nations de l'Asie* d'après les dessins de Le Brun, qui ne réussit jamais mieux, au point de vue décoratif, que dans cette partie du château.

Claude Audran fut appelé aux Tuileries pour peindre, au-dessus de la corniche de la salle des Gardes, une série de figures en bas-relief prises dans l'œuvre d'Annibal Carrache ; dans le cabinet du Dauphin, son pinceau produisit la *Poésie* et l'*Histoire.*

A Versailles, il peignit encore pour les appartements le *Jeune Cyrus* et *J. César envoyant ses légionnaires repeupler Carthage, Diane,* dessus de porte, bronze sur fond d'or ; dans la salle des Gardes, *Mars sur un char traîné par des loups,* les *Génies de la guerre* et des ornements relevés d'or ; enfin, dans la salle des bains, *Vénus recevant de la main des Amours les armes d'Énée.*

Guillet de Saint-Georges dit que Claude Audran a grandement travaillé pour les fêtes galantes dont Le Brun était l'ordonnateur. Il a beaucoup produit ; c'est ainsi, par exemple, qu'il exécuta au Palais deux grandes figures, la *Justice* et la *Religion,* pour le Mai des orfèvres (1674), la *Décollation de saint Jean-Baptiste* et de nombreux ouvrages pour l'hôtel de La Ferté-Sénecterre, ainsi que pour le palais de Saverne, par ordre du cardinal de Furstemberg.

1. C'est également le père de Gérard Audran ; il était né à Lyon en 1597.

Claude Audran était membre de l'Académie (1675). Il mourut le 4 janvier 1686 et fut enterré le 6 à l'église Saint-Roch.

GÉRARD AUDRAN

Le Brun eut, pour le récompenser de ses travaux, le plus grand bonheur qui puisse arriver à un peintre, celui de voir ses principales œuvres gravées par des hommes comme Edelinck et Gérard Audran.

Fils du graveur Claude Audran, Gérard naquit à Lyon le 2 août 1640. Nous empruntons sur ce grand artiste le jugement qu'en a porté M. Duplessis. « Il appartenait à une famille d'artistes, et c'est dans la maison paternelle qu'il puisa les premiers éléments de son art. Son père, Claude Audran, n'était qu'un graveur médiocre, mais il en savait assez pour guider un débutant. Ce fut sous sa direction que Gérard exécuta ses premiers ouvrages, lesquels ne faisaient guère prévoir les chefs-d'œuvre du maître [1]. Un voyage en Italie, entrepris à temps, fixa le goût de Gérard et ouvrit son esprit [2]. Lorsqu'il se rendit à Rome, il savait assez dessiner pour apprécier les ouvrages qu'il allait voir ; et sa main avait acquis une suffisante habitude pour pouvoir immédiatement l'exercer avec fruit, quoiqu'il se fût fait admettre dans l'atelier de Carle Maratte. Il s'attacha surtout à copier les statues antiques et les tableaux des maîtres, et ce fut de cette façon, bien plus qu'en suivant la discipline du professeur, qu'il se perfectionna.

« Pendant son séjour à Rome, tout en recevant les conseils de Carle Maratte, Gérard Audran trouva le temps d'exécuter un charmant portrait de Jordanus Hilling, un plafond peint par Pietre de Cortone dans le palais Sacchetti, un autre plafond du même artiste dans la galerie Pamphili, et quatre planches d'après le Dominiquin : *David dansant devant l'arche, Judith montrant au peuple la tête d'Holopherne, Esther devant Assuérus* et *David faisant asseoir Bethsabée sur son trône.* Exécutées avec talent, ces estampes avaient appelé en France l'atten-

1. Il vint à Paris pour se perfectionner et se lia avec Ch. Le Brun.
2. Il arriva à Rome en 1666 et y resta trois ans.

tion sur leur auteur ; aussi, lorsqu'il revint à Paris, fut-il tout de suite choisi par Le Brun pour graver les *Batailles d'Alexandre,* auxquelles le premier peintre du roi venait de mettre la dernière main. Jamais artiste ne se montra plus digne de la confiance qu'il inspira. Plein d'ardeur et de volonté, Gérard Audran se mit à l'œuvre, et, au bout de six ans, il avait achevé ce travail gigantesque (1672-1678). Employant alternativement l'eau-forte et le burin, il a rendu avec une telle vérité les peintures originales, que celles-ci gagnent à cette fidèle reproduction d'être encore aujourd'hui appréciées à leur juste valeur, bien que le temps en ait détruit presque entièrement l'effet et l'harmonie. »

Pensionnaire du roi, logé aux Gobelins, son « admirable » planche de *Pyrrhus sauvé,* d'après Nicolas Poussin, lui ouvrit les portes de l'Académie, où il entra en 1674 et dont il devint conseiller en 1681.

G. Audran, qui, par l'ensemble de ses œuvres, s'est placé à la tête des graveurs français, — nous ne voyons guère qu'Edelinck qui puisse lui disputer cet honneur, — a beaucoup produit, sans qu'aucune de ses planches laisse découvrir la plus légère trace de négligence ou de faiblesse. Parmi ses plus beaux ouvrages, on cite la reproduction de quelques statues de Michel Anguier, de Girardon, des Marsy, le *Buisson ardent,* de Raphael ; le *Baptême du Pharisien,* de Nicolas Poussin ; le *Martyre de saint Gervais et de saint Protais,* l'*Aurore,* le *Martyre de saint Laurent,* de Le Sueur; la *Coupole du Val-de-Grâce,* d'après Mignard ; la *Peste d'Éaque,* d'après le même, et *Bacchus et Ariadne,* de Noël Coypel, gravure que le peintre avait commencée.

Gérard Audran survécut à son ami Le Brun ; il travailla jusqu'à l'époque de sa mort, arrivée à Paris le 26 juillet 1703.

ABRAHAM GÉNOELS

Né à Anvers le 26 mai 1640, mort dans cette même ville le 10 mai 1723, ce paysagiste habile étudia d'abord dans sa patrie, puis alla à Bois-le-Duc prendre des leçons de perspective et de mathématiques chez Firelans. Ces sciences l'intéressèrent vivement. Muni de ces con-

naissances si utiles à l'artiste qui veut se consacrer à la reproduction des scènes de la nature, ayant déjà renoncé à peindre le portrait, il résolut de quitter son pays pour étudier les maîtres qui illustraient l'École française, se sentant assez de force, sinon pour les égaler, du moins pour marcher sur leurs traces. Il vint donc à Paris avant 1662; il y trouva son neveu Laurent Franck et Francisque Millet qui facilitèrent ses débuts. Mariette laisse entendre que Van der Meulen l'aurait appelé pour l'aider dans les nombreux travaux dont le roi l'accablait. C'est possible; cependant, si l'on en croit Descamps, qui le dit formel-



TÊTE D'ÉTUDE.
Gravure d'Israël Silvestre.

lement, c'est avec Sève qu'il travailla d'abord pour exécuter des tapisseries représentant des jeux d'enfants. Il fit plusieurs paysages pour la princesse de Condé et le Grand Prieur, qui lui donna un logement et un atelier.

Il lui arriva alors un accident qui finit par lui porter bonheur. Les chefs de la Maîtrise, après l'avoir caressé pour l'attirer à eux, voyant qu'il résistait, le menacèrent. Il prit peur, s'adressa à Sève et celui-ci, pour le garantir de quelque avanie, eut la pensée de le placer sous la protection de Le Brun. Le premier peintre du roi demanda à voir quelques ouvrages de Génoels, il en fut si satisfait qu'il présenta

l'auteur à l'Académie où il fut reçu le 4 janvier 1663, et s'enrôla dans la colonie des Gobelins. Avec Le Brun, il exécuta les fonds des *Batailles d'Alexandre,* sur les dessins du maître, les peintures, les fonds et les accessoires des célèbres tapisseries les *Quatre Éléments;* avec Van der Meulen, les paysages de ses *Sièges*. Il fut envoyé par le roi pour relever la vue du *Château de Marimont;* il en fit une peinture que les tapissiers des Gobelins reproduisirent.

Il était en plein courant, en pleine voie de succès, d'honneurs et de fortune, lorsque, tout à coup, Génoels dont l'esprit ne paraît pas avoir été parfaitement équilibré ainsi qu'en témoigne le plus que singulier parafe qu'il joignait à sa signature, quitta Paris pour retourner à Anvers. Il y trouva des commandes nombreuses et lucratives, qu'il abandonna en 1674 pour aller à Rome. Dans cette ville, où il resta jusqu'en avril 1682, il travailla beaucoup, fit un nombre considérable d'études d'après nature, mais ne céda que bien rarement aux instances des amateurs lui demandant des paysages. A son retour à Paris, il en offrit deux, l'un à Colbert, l'autre à Le Brun, qui firent les plus grands efforts pour le retenir. Il persista à vouloir retourner à Anvers, où il rentra le 8 décembre 1682. Il cessa bientôt de peindre, voulut qu'on l'appelât Archimède et passa ses dernières années à donner à la jeunesse des leçons gratuites de perspective, de géométrie et d'architecture.

ANTOINE COYSEVOX

C'est sous ce nom de Coysevox qu'est connu le sculpteur élégant à qui nous devons tant d'œuvres charmantes; cependant, dans son acte de baptême, il est dit fils de Pierre Quozeveau; plus tard, il varie l'orthographe de son nom et nous avons une signature de lui ainsi tracée : Antoine Quezevaux. Enfin un de ses fils, officier distingué, signe : Coyseuox de Brécourt.

Quoi qu'il en soit, celui que nous connaissons sous le nom de Coysevox naquit à Lyon le 29 septembre 1640. Son père était menuisier et l'on dit généralement que sa famille venait d'Espagne.

Il est probable que son père lui apprit à travailler le bois, mais il



PORTRAIT DE COYSEVOX,

Fac-similé de la gravure de Jean Audran, d'après le tableau de Rigaud.

dut recevoir d'autres conseils et de plus sérieuses leçons, car, à l'âge de dix-sept ans, il exécuta dans sa ville natale une statue de la *Vierge tenant l'Enfant Jésus,* qui fut placée rue du Bât-d'Argent. Il vint ensuite à Paris, où il entra dans l'atelier de Lerambert et de plusieurs autres sculpteurs. Bientôt ses progrès furent remarqués, il eut un nom et, à peine âgé de vingt-sept ans, il reçut la mission du cardinal Furstemberg de se rendre en Alsace pour décorer le château de Saverne. Il employa quatre années à accomplir cette tâche, dont il s'acquitta à la grande satisfaction du prélat.

De retour à Paris, en 1671, Le Brun s'empara de lui et lui confia de nombreux et importants travaux, il exécuta :

A Versailles. — La moitié des sculptures, bronze et marbre, du grand escalier, le *Trophée de Minerve,* un *Buste du roi,* la moitié des *Trophées* de la grande galerie et vingt-trois *Enfants;* au bout de cette galerie, dans le salon faisant retour vers les appartements et donnant sur la terrasse, un bas-relief ovale représentant le *Roi couronné par la Renommée;* sur la corniche du château, six grandes figures en pierre; à la grille de la seconde cour, un groupe : l'*Abondance.* Dans les jardins : deux grands fleuves en bronze, la *Dordogne* et la *Garonne;* à la Colonnade, sept bas-reliefs en marbre de trois enfants chacun; à l'une des fontaines des bosquets, un *Esclave;* encore dans les jardins, un grand vase de sept pieds, en marbre, chargé de sculptures représentant les *Hauts faits du Roi,* la *Nymphe à la coquille,* la *Vénus accroupie,* la *Vénus de Médicis,* le groupe de *Castor et Pollux,* et quatre autres morceaux aussi d'après l'antique.

A Marly. — Quatre grands groupes : *Neptune irrité, Amphitrite,* la *Seine,* la *Marne* et les deux célèbres *Chevaux* emportant, l'un, la Renommée, l'autre, Mercure, taillés dans un seul bloc de marbre; une *Flore,* une *Hamadryade,* et le délicieux *Faune* jouant de la flûte que tout le monde connaît. Ces quatre dernières figures ont été placées depuis dans le jardin des Tuileries.

Il exécuta pour les États de Bretagne une *Statue équestre du roi,* qui lui causa mille et mille ennuis; une autre, en pied, du même prince qui, à l'Hôtel de Ville, remplaça un Louis XIV de Guérin,

représentant ce prince terrassant la Discorde. A l'hôtel des Invalides, Coysevox fit six grandes figures en pierre posées sur le fronton et celle de *Charlemagne;* il sculpta beaucoup de bustes, de nombreux monuments funèbres, parmi lesquels nous ne citerons, comme se reliant plus intimement au sujet qui nous occupe, que ceux de Le Nôtre et de Charles Le Brun, et vécut de longs jours.

Dans un manuscrit des archives de l'École des Beaux-Arts, on trouve la notice suivante :

« Le sieur Antoine Coysevox, natif de la ville de Lyon, sculpteur ordinaire du Roy, ancien Directeur, Recteur et Chancelier de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, mourut le 10 du mois d'octobre 1720, à l'âge de quatre-vingt et un ans, ayant travaillé jusqu'à quatre-vingt avec le même feu et porté son art au plus haut degré, tant pour l'extrême correction que pour la quantité et la prompte exécution de ses ouvrages. »

Louis XIV appréciait d'une manière toute spéciale le talent de Coysevox; il aimait à le voir travailler et à plusieurs reprises lui adressa de flatteuses paroles.

GÉRARD EDELINCK

Le 2 avril 1707 on inhumait dans l'église Saint-Hippolyte, à Paris, Gérard Edelinck, « aagé de soixante-six ans ». Comme l'acte mortuaire est signé par deux des fils du défunt, nous devons tenir pour exactes les énonciations qu'il contient. Le célèbre graveur serait donc né non en 1649, ainsi que le disent certains biographes, mais au commencement de 1641. Il vint au monde à Anvers. Son père, Bernard Edelinck, tailleur d'habits, le mit en apprentissage chez le graveur Corneille Galle. Ce maître le congédia avant que le temps de son engagement fût expiré, comme n'ayant plus rien à lui apprendre. Edelinck exécuta dès lors quelques pièces qui prouvaient tout ce que l'on pouvait attendre de son burin.

Son frère Jean, qui, lui aussi, avait étudié la gravure, étant allé à Paris pour y trouver de l'ouvrage, réussissant à y gagner sa vie,

appela Gérard, qu'il considérait avec raison comme bien supérieur à lui. On voit donc qu'il n'est pas exact de dire que Louis XIV ou Colbert attirèrent ce grand artiste. A cette époque (1666), son talent ne s'était point révélé encore d'une manière assez éclatante pour fixer les regards du roi et de son ministre sur sa personne. Déjà doué d'une science de dessin remarquable, d'une rapidité d'exécution et d'une sûreté de main étonnantes, il entra chez Poilly. Ce maître ne tarda pas à reconnaître son mérite, lui confia plusieurs portraits et, par un noble sentiment de justice, qui ne se rencontre pas toujours, voulut qu'il les signât. Peu après, Gérard ayant gravé le *Saint Jérôme* de Philippe de Champaigne, qui était devenu son ami, il soumit cette pièce à Ch. Le Brun. « Notre premier peintre vit du premier coup d'œil le point où parviendrait le jeune graveur et, dès cet instant, il l'adopta, le fit connaître à Colbert et ne cessa depuis de le charger des ouvrages les plus considérables qu'il faisait exécuter pour Sa Majesté et pour les grands. »

La première gravure que fit Edelinck pour Colbert fut la *Sainte Famille* de Raphael; elle lui valut des applaudissements universels, et ce ne fut pas avec moins de succès que son burin reproduisit, d'après Le Brun, *Alexandre visitant la famille de Darius*.

Edelinck semble avoir eu le désir de voir Rome. Colbert, de peur de perdre un pareil homme, lui fit faire un riche mariage; le 1er mai 1672, — il avait alors trente et un ans, — Gérard épousa Madeleine, fille de Nicolas Raguesson, graveur et marchand de tailles-douces, en présence de Philippe de Champaigne, porteur des pouvoirs du tailleur d'habits d'Anvers; de Ch. Le Brun, premier peintre du roi; de Jean et de Gaspard Edelinck, les frères du marié; de Marie Isaac, mère de la mariée; de Martin Raguesson, grand-père de Madeleine; de Claude Isaac, graveur et marchand de tailles-douces, son oncle, et de Robert Nanteuil, graveur ordinaire du roi.

Le premier enfant issu de ce mariage fut tenu sur les fonts baptismaux par Madeleine Butay, femme de Charles Le Brun. Edelinck se fit naturaliser français le 15 octobre 1675, l'Académie le reçut le 6 mars 1677, le pape le nomma comte romain, et Mariette prétend qu'il reçut



ROBERT NANTEUIL.

Peint par lui-même. — Fac-similé de la gravure de G. Edelinck.

le titre de premier peintre du roi. Cependant, en 1702, il ne prenait la qualification que de « peintre ordinaire du roi ».

Gérard mourut, comme nous l'avons dit, en 1707.

Peu d'artistes ont autant travaillé qu'Edelinck, sa prodigieuse facilité lui permettait de ne rien perdre dans un labeur rapide de la précision savante et du charme de son exécution, soit qu'il interprétât Léonard de Vinci, le Corrège, Jouvenet, Coypel, Le Brun, etc., etc., soit qu'il exécutât des portraits qui presque tous sont de la plus grande beauté. « Jamais artiste, dit M. Duplessis[1], ne sut exprimer la vie avec plus de vérité ni mieux s'approprier le talent des autres. Les tableaux de Raphael n'ont pas eu d'interprète plus habile, et les peintres du règne de Louis XIV ont gagné aux estampes du traducteur un renom que leurs ouvrages seuls n'eussent point suffi probablement à leur assurer. »

Ajoutons, en terminant, qu'un des plus beaux portraits de Gérard Edelinck est celui de Le Brun.

BOULLE (ANDRÉ-CHARLES)

Le nom de Boulle est célèbre, c'est celui d'un très grand artiste. « Boulle, dit Mariette, passe dans tous les temps et chez toutes les nations pour le premier ébéniste. Ses meubles, enrichis de bronzes magnifiques et d'ingénieux ornements en marqueterie, sont d'un goût exquis et la mode n'a rien fait perdre de leur prix, ils sont plus recherchés que jamais. Cet artiste joignait au bon goût la solidité ; ses ouvrages sont aussi entiers après cent ans de service que lorsqu'ils sortaient de ses mains ».

Si complet que soit cet éloge, il n'est que l'expression de la vérité. Il est impossible de voir un meuble de Boulle sans être frappé de la pureté, de l'élégance de ses lignes, de la grâce de son ornementation, de l'art prodigieux avec lequel l'artiste allie les bois, le bronze et l'écaille. Boulle est un maître, un grand maître, digne de figurer à côté des aides les plus renommés de Ch. Le Brun ; aucun dans son genre n'a été plus parfait.

1. *Les Merveilles de la gravure.*



LA POÉSIE.

Fac-similé de la gravure de G. Edelinck, d'après le tableau de H. Watelé.

Il était né d'une famille d'ébénistes fort distingués, il les surpassa tous, comme il est resté bien supérieur à ses fils qui marchèrent sur ses traces. Il vint au monde en 1642 et mourut le 29 février 1732. Il mena une vie très laborieuse et produisit beaucoup ; ses ouvrages, qui aujourd'hui se payent au poids de l'or, sont épars dans toutes les collections et dans tous les palais de l'Europe. Il figura de bonne heure sur les registres des dépenses des maisons royales comme ébéniste du roi et recevait à ce titre 30 livres de gages ; c'était le salaire accordé à tous les officiers du roi tels qu'artisans, ouvriers ou marchands ayant brevet.

Cependant, malgré tout l'argent qu'il recevait pour ses beaux ouvrages dont Louis XIV était fort grand admirateur, Boulle fut bientôt fort gêné. Il avait, malheureusement pour son repos, l'amour des belles choses ; dès que l'on annonçait une vente, on était assuré de le voir paraître et il achetait souvent sans avoir l'argent nécessaire au payement des estampes, des dessins dont il s'était épris; alors il fallait emprunter et à gros intérêt.

M. Asselineau, qui a publié une notice sur Boulle, cite une lettre de M. de Pontchartrain à Mansart, qui prouve à quel point les affaires du grand ébéniste se trouvaient en mauvais état. Cette lettre, qui prouve aussi une autre chose dont nous allons parler, est datée du 20 août 1704. La voici :

« Les créanciers du nommé Boulle, ébéniste, qui ont des contraintes par corps contre lui, demandent la permission de les faire exécuter dans le Louvre. Et comme il a esté un temps que le roy et Monsieur devoient des sommes assez considérables aux ouvriers, Sa Majesté m'ordonne de voir ce qui s'est passé depuis et s'il luy est encore deu quelque chose ».

Il paraît bien prouvé que la « collectionalgie » fut, chez Boulle, poussée trop loin, mais la lettre que nous venons de citer ne tend-elle pas à faire admettre que les payements attardés de la Couronne ont été pour quelque chose, peut-être pour beaucoup, dans l'état de gêne où était l'artiste ?

Nous ne croyons pas que les créanciers aient obtenu l'autorisation



HORLOGE DE BOULLE.

(Ancienne collection San Donato.)

qu'ils sollicitaient, mais c'est à tort que M. Asselineau pense que Louis XIV accorda à Boulle un logement au Louvre afin de le dérober à leurs poursuites. Pour prouver qu'il y a là erreur, il suffit de donner la date où fut accordé ce logement, elle remonte au mois de mai 1672. L'espace qui lui était donné se trouvant trop petit, on lui concéda en 1679 des pièces laissées vacantes par décès, et, chose assez singulière, ce ne fut qu'entre 1685 et 1689 que, quittant le faubourg Saint-Germain, Boulle vint s'établir au Louvre, ce qui prouve qu'avant cette date il ne se trouvait point sous le coup d'une saisie.

Il éprouva un malheur qui dut lui être cruel : le feu, ayant pris à ses ateliers, gagna son cabinet et y fit de grands dégâts. Entre autres pertes, Mariette cite un recueil de dessins d'habits de théâtre de Della Bella, un manuscrit de Rubens et un recueil de cent portraits de Van Dyck dont les épreuves étaient toutes retouchées de la main du maître. Le reste de cette collection fut vendu après le décès de Boulle en 1732, et la durée de cette vente prouve qu'elle était restée très considérable.

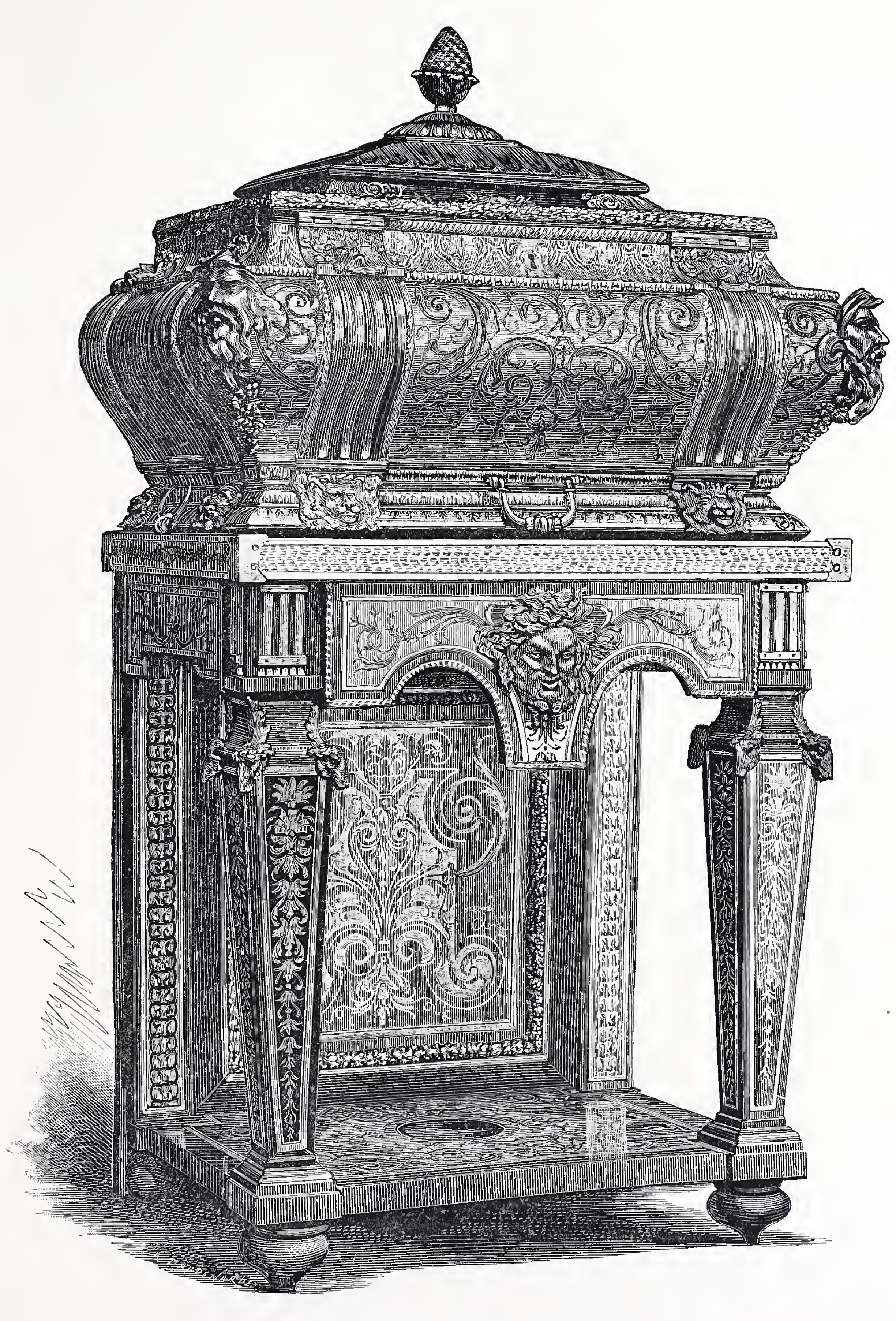
Dans l'art qu'il exerçait, Boulle fut un homme de génie ; il comprit admirablement le genre d'ameublement qui convenait aux grands décors de Le Brun.

Notons que Boulle ne fut pas le seul ébéniste du roi : à son nom il faut joindre ceux de Cucci, de Caffieri, d'Anthoine Le Brun et d'Isaac Somer.

MARTIN VAN DEN BOGAERTS (DESJARDINS)

On a peu d'indications sur la vie de ce sculpteur d'un très beau talent. Nous savons seulement qu'il est né en 1642, à Bréda.

« Je n'ai pas de renseignements à donner, écrit M. Jal, sur le Hollandais Martin Van den Bogaerts, ou mieux peut-être, Boomgaards, qui, venu de Bréda, sa patrie, traduisit son nom brabançon et se fit une grande réputation sous celui de Desjardins. Jacques Bourotte fut, dit-on, un des maîtres dans l'atelier duquel il entra jeune pour apprendre son métier. »



COFFRET DE MARIAGE,
commandé à Boulle par Louis XIV.

Il fut reçu à l'Académie en 1671 et eut un logement au Louvre. Un de ses premiers grands ouvrages a été sa *Statue équestre de Louis XIV,* jetée en bronze par les frères Keller, en 1674. Il décora le portail du collège Mazarin de six groupes en pierre et, sous le dôme, il sculpta plusieurs statues.

Mais venons à ceux de ses travaux qui nous intéressent plus particulièrement.

Sur les dessins de Charles Le Brun, Desjardins a exécuté, pour le petit parc de Versailles, le *Soir* sous les traits de Diane ayant à ses côtés une levrette; il acheva une figure d'*Artémise* que Lefaivre avait commencée. Pour l'Orangerie, il fit une statue de *Louis XIV vêtu à la romaine* et portant le manteau royal, ouvrage destiné primitivement par le maréchal de la Feuillade à la place des Victoires.

Pour la façade du château, il sculpta la statue de *Junon,* celles de la nymphe *Écho,* de *Narcisse,* de *Thétis* et de *Galathée;* dans le salon de la Guerre, un fort beau bas-relief représentant l'*Histoire écrivant la vie de Louis XIV.*

Il nous reste à parler du monument tristement célèbre qui souleva la colère de toute l'Europe, et dont, d'après Dargenville, Desjardins fit tous les modèles. C'est du monument de la place des Victoires dont il s'agit. Le maréchal de la Feuillade, « plus fou du roi qu'un amant de sa maîtresse », en eut l'idée en 1686. Louis XIV était représenté portant le costume de son Sacre, foulant sous ses pieds un Cerbère figurant la Triple Alliance vaincue. Derrière le roi, la Victoire déposait une couronne de lauriers sur sa tête. Pour décoration : la *Prééminence de la France sur l'Espagne,* le *Passage du Rhin,* si maladroitement chanté par Boileau, la *Conquête de la Franche-Comté* et la *Paix de Nimègue;* aux quatre coins du piédestal étaient quatre prisonniers chargés de chaînes, images des nations terrassées. Ces blessantes insolences de la victoire portent rarement bonheur, Louis XIV devait bientôt l'apprendre.

Desjardins, artiste d'une belle imagination et d'un talent très sérieux, mourut jeune encore; il s'éteignit au Louvre en mai 1694.



LE SOIR SOUS LES TRAITS DE DIANE.

Statue en marbre, sculptée par Martin Desjardins d'après le dessin de Le Brun.
Fac-similé de la gravure de G. Edelinck.

JEAN JOUVENET

M. Villot, dans le catalogue du musée du Louvre, n'a fait à peu près que répéter ce qu'avait dit Guillet de Saint-Georges et nous n'avons rien à y ajouter.

D'origine italienne, la famille Jouvenet, d'abord établie à Lyon, était venue se fixer à Rouen. Jean naquit dans cette ville le 1er mai 1644. Son aïeul Noël avait donné quelques leçons au Poussin; son père, peintre capable nommé Laurent, après avoir guidé les premiers pas de l'enfant doué d'une étonnante facilité, l'envoya, en 1661, à Paris pour se perfectionner; Jean était alors âgé de dix-sept ans. Peu de temps après, il fit parvenir à son père un tableau qu'il avait peint dans le genre du Poussin, le *Frappement du rocher;* Laurent fut émerveillé des progrès de son fils.

« Le Brun, dont la pénétration égalait les talents, découvrit dans les premiers morceaux que ce jeune homme lui fit voir le germe de toutes les belles choses qu'il produirait un jour, et il l'employa sans balancer dans les travaux qu'il faisait à Versailles. »

Il n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'en 1668 il fut choisi par la corporation des orfèvres pour peindre le Mai qu'elle offrait à l'église métropolitaine de Notre-Dame. Il exécuta la *Guérison du paralytique.*

Entre autres travaux à Versailles, Jouvenet peignit pour les appartements un plafond dont le sujet était tiré d'un des *Travaux d'Hercule;* il décora la chapelle d'un *Saint Louis faisant panser les blessés* et, au-dessus de la tribune du roi, flatterie délicate, il exécuta une *Descente du Saint-Esprit.*

Le Brun le présenta à l'Académie; il fut agréé le 27 février 1674 et reçu par acclamation le 24 mars 1675 lorsqu'il offrit à la compagnie comme morceau de réception l'*Évanouissement d'Esther.* Il obtint tous les titres académiques; en 1707 il était recteur. Jouvenet recevait une assez forte pension du roi.

Nous n'avons pas l'intention d'énumérer les nobles œuvres de ce peintre, nous bornant, comme nous l'avons fait pour les autres artistes, à le montrer dans ses rapports avec Le Brun.

Jean Jouvenet mourut à Paris le 5 avril 1717.

CORNEILLE VAN CLÈVE

D'origine flamande, la famille de Corneille Van Clève était venue s'établir à Paris, où son père exerçait l'état d'orfèvre. C'est dans la boutique paternelle que l'enfant, né en 1645, reçut ses premières leçons de dessin et acquit l'adresse de main indispensable à l'artiste. Il entra ensuite dans l'atelier de François Anguier, qui l'estima capable de l'aider dans la décoration de la porte Saint-Martin dont il était chargé.

Corneille concourut pour avoir une place à l'École française de Rome et partit en 1671. Il travailla six ans dans la Ville éternelle, trois à Venise et, de retour en France avec un talent sérieux et reconnu, il fut, en 1681, agréé à l'Académie. Il exécuta des ouvrages pour différentes églises de Paris; ils permirent d'apprécier son mérite et appelèrent sur lui l'attention de Le Brun, qui l'attacha aux embellissements des maisons royales.

Voici les principaux ouvrages qui pour elles sortirent de ses mains :

A Versailles. — La décoration du maître-autel de la chapelle du roi; à la fontaine de Diane, un *Lion terrassant un loup,* groupe jeté en bronze par les Keller; un *Mercure* tenant un caducée et une bourse.

A Trianon. — Une partie des figures en métal doré décorant le buffet d'architecture, au bout de l'allée de la cascade, et des sculptures en bois.

A Marly. — Outre d'autres œuvres, les quatre *Cariatides* du grand salon, figurant les Saisons soutenant la corniche, et autour des œils-de-bœuf les guirlandes de fleurs et les Amours qui les décoraient; pour les jardins, la *Loire et le Loiret,* beau groupe placé depuis dans les jardins des Tuileries.

Van Clève poussa très loin sa laborieuse carrière; il mourut en 1732, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

LES COUSTOU

Les Coustou sont d'origine lyonnaise ; cette famille a produit de nombreux sculpteurs, mais un seul d'entre eux se rattache à Le Brun.

Nicolas Coustou, né à Lyon en 1658, était fils de François. Habile tailleur de bois, ayant montré jeune d'heureuses dispositions et produit dans sa ville natale quelques essais qui furent remarqués, François l'envoya à Paris à l'âge de dix-huit ans, en 1676, chez son oncle Antoine Coysevox, habitant alors aux Gobelins, au milieu de la république d'artistes que Le Brun y avait réunis. Il y travailla jusqu'en 1683, époque à laquelle, ayant remporté le prix de sculpture, il partit pour Rome en qualité de pensionnaire du roi. Pendant le séjour de trois ans qu'il fit dans cette ville, il envoya une statue de l'*Empereur Commode* en Hercule, faisant ainsi un demi-dieu d'un prince détestable. Cette figure eut l'honneur d'être placée dans les jardins de Versailles.

Homme de talent, neveu de Coysevox, il ne pouvait manquer d'être bien reçu à son retour, et de se voir employé; il accrut encore la bienveillance que lui portait Le Brun en épousant en 1690 Suzanne Houasse, fille de l'artiste de ce nom marié à Marie de Bé, parente du premier peintre du roi.

Nicolas Coustou eut des travaux à Versailles où, entre autres œuvres, il exécuta un bas-relief représentant *Louis XIV couronné par la Victoire* et foulant le Rhin ; on le retrouve à Trianon, à Marly surtout. C'est dans cette dernière résidence, dernier caprice du grand roi, qu'il a produit et continué de produire, même après la mort de Louis XIV, ses principaux ouvrages. Louis XIV aimait beaucoup l'artiste et son talent ; plusieurs fois il le félicita et il lui donna des louanges qui sont venues jusqu'à nous.

Nicolas Coustou, reçu à l'Académie en 1693, jouit de tous les honneurs qu'elle pouvait donner; il fut recteur et chancelier. Il avait son atelier au Louvre et était pensionnaire du roi. Il mourut le 1er mai 1733. Travaillant très rapidement, doué d'une imagination féconde, il

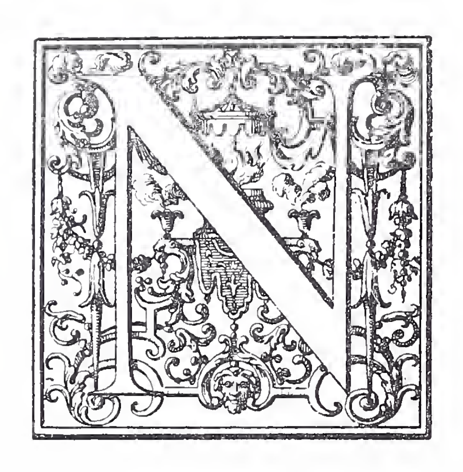
a laissé un grand nombre d'ouvrages importants dans nos églises et ailleurs.

Quant à son frère Guillaume, qui fut, lui aussi, un sculpteur habile, né en 1678, il était encore trop jeune lorsque Le Brun mourut pour que nous puissions le compter parmi les aides que celui-ci employa.



HERCULE GAULOIS, PAR PUGET.

CONCLUSION



ous n'avons pas eu le projet de faire défiler sous les yeux du lecteur tous les artistes qui ont secondé Le Brun ; si nous avions voulu seulement parler avec quelques détails de ceux que le premier peintre du roi réunit autour de lui aux Gobelins, leur nombre nous eût entraîné beaucoup trop loin. M. Lacordaire, en ne s'occupant que des peintres qui, de 1663 à 1690, travaillèrent à la manufacture royale, sans compter Yvart père, Van der Meulen, Nicasius Bernaert, etc., n'en a pas, dans les états des bâtiments, relevé moins de quarante-neuf, dont voici les noms :

Alexandre, peintre d'histoire ; de Saint-André, peintre d'histoire ; Anguier, peintre d'ornements et d'architecture ; Hervier, peintre de figures et d'animaux ; Audran, peintre d'histoire ; Bailly, peintre de miniatures ; Ballin, peintre d'histoire ; Baudouin, peintre d'histoire ; Boëls, peintre d'animaux ; Bonnemer le jeune, peintre d'histoire ; Bourguignon, peintre de paysages ; Bousonnet-Stella, peintre d'histoire ; Michel Corneille, peintre d'histoire ; Corneille le jeune, peintre d'histoire ; Courant, peintre d'histoire ; Noël Coypel, peintre d'histoire ; Antoine Coypel, peintre d'histoire ; Simon Duquoy, peintre d'histoire ; Dubois, peintre de figures et d'ornements ; Francart, peintre d'ornements ; de Fontenay, peintre de figures ; Génoëls, peintre d'histoire et de paysages ; Houasse, peintre d'histoire ; Lefebvre, peintre d'histoire ; de Licherie, peintre de figures ; Loir, peintre de paysages, d'animaux, d'ornements ; Masson, peintre d'architecture ; Matthieu, peintre d'histoire ; de Melun, peintre d'histoire ; Montagne, peintre d'histoire,



JEUNE FILLE EN HABIT DE BERGÈRE.

Statue en marbre des jardins de Versailles, sculptée par Pierre Garnier, de Montpellier.

Fac-similé de la gravure de G. Edelinck.

ports, marines; Mosnier, peintre d'histoire; Lemoyne, dit le Lorrain, peintre d'histoire; Lemoyne, dit le Troyen, peintre d'ornements; Nivelon, dessinateur; Paillet, peintre d'histoire; Parent, peintre d'ornements; Pattigny, dessinateur; Poerson, peintre d'histoire; Resnaudon, peintre d'histoire; Revel, peintre d'histoire; de Sève l'aîné, peintre d'histoire; de Sève cadet, peintre d'histoire; Simon, peintre d'histoire; Henri Testelin, peintre d'histoire; Verdier, peintre d'histoire; Yvart fils, peintre d'histoire.

Aux noms déjà si nombreux d'hommes supérieurs en tous genres que nous venons de citer, nous pourrions, nous devrions donc en ajouter bien d'autres encore. Les peintres, les sculpteurs, les graveurs, les orfèvres, les stucateurs, les ébénistes, les ornemanistes, les mosaïstes, les brodeurs, etc., etc., que, pendant un quart de siècle, Le Brun mit en mouvement forment une légion. Combien de nobles travailleurs tombés dans un complet oubli! Pour ne parler que des sculpteurs du château de Versailles, qui, aujourd'hui, connaît les noms de Benoît Masson, l'auteur de la statue de la *Terre;* de Pierre Hutinot, qui a créé la *Cérès,* et de Pierre Garnier qui a sculpté la *Jeune Fille en habit de berger,* œuvres qu'Edelinck a jugées dignes de son burin? Tous ces artistes, sans exception, obéissaient à Le Brun, leur maître incontesté, comme s'ils avaient grandi dans son atelier, et cependant bien peu d'entre eux entraient dans la carrière formés par ses leçons. Son école, il la composa de tous les artistes d'où qu'ils vinssent, de l'Italie, des Flandres, de l'Angleterre, de Hollande; dès qu'ils avaient donné une preuve, une espérance de talent. Aidé par Colbert, il les appelait, les attirait, les assouplissait, les animait de sa pensée, les inspirait, comme l'on dirait aujourd'hui, de son idéal et savait merveilleusement tirer parti de leurs aptitudes diverses. Pas un seul parmi ces hommes en pleine florescence, en virile maturité, n'essaya dans l'œuvre commune la plus timide protestation. Nous n'examinons pas si ce fut un mal, — nous nous sommes expliqué à cet égard, — nous constatons un fait unique sur sa vaste échelle dans l'histoire de l'art. Telle fut la soumission de tous que, si l'on considère

en son ensemble l'œuvre artistique du grand siècle, on la dirait sortie tout entière d'une même et seule main, tant son unité est parfaite jusque dans ses moindres détails. Cette main si puissante, si laborieuse, fut celle de Le Brun.

Un mot encore. On sait combien fut lugubre la fin du règne de Louis XIV, en quelle situation il laissa notre pays : les campagnes dépeuplées par les famines et la guerre, le Trésor vide, ne pouvant payer l'intérêt des sommes empruntées, les revenus de l'avenir pour longtemps engagés, l'industrie réduite aux abois par une fiscalité aveugle et par la révocation de l'édit de Nantes, la France enfin, ayant perdu — et après quels désastres! — la suprématie que ses armes et sa diplomatie avaient conquise. Comment se fit-il que, vaincue et pauvre, elle conserva sur ses ennemis victorieux une autorité, un prestige contre lesquels, même dans leur triomphe, ils ne protestèrent jamais et que le monde entier ait donné et donne encore au XVIIe siècle le nom de siècle de Louis XIV? D'où nous est venue cette glorieuse fortune? C'est à l'art que nous la devons, c'est grâce à lui que nous conservâmes alors une radieuse domination; ce sont Molière, Corneille, Racine, La Fontaine, Bossuet, Pascal qui portèrent partout le génie français, et nos frontières ouvertes virent de tous les coins du globe un peuple de voyageurs accourir pour prendre nos mœurs, étudier notre littérature ainsi que les œuvres de nos grands artistes et rendre hommage à Le Brun dans les magnificences dont il avait rempli les Gobelins et Versailles.

Quoique les dernières années du grand décorateur aient été attristées par l'inimitié d'un ministre alors tout-puissant, Louvois, il mourut debout, regretté du roi, pleuré par ses amis et revêtu de toutes les dignités et de toutes les charges qu'il avait conquises. Il s'éteignit aux Gobelins le 12 février 1690. Son corps, déposé d'abord dans l'église Saint-Hippolyte, fut porté le 14 à celle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, où il avait voulu être enterré [1]. Son acte mortuaire relate tous ses titres, il est dit « escuyer, Sr de Thionville, Premier Peintre du Roy,

1. Il s'était fait construire une maison sur cette paroisse, dans la rue des Fossés-Saint-Victor, près du couvent des Anglaises, où sa veuve se retira en quittant les Gobelins.

Directeur des manufactures royales de la Couronne aux Gobelins. Directeur, Chancelier et Recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture ». Cette pièce est signée par ses deux neveux — il n'avait pas eu d'enfants — Charles Le Brun, auditeur en la Cour des Comptes, et François Le Brun, bourgeois de Paris. Les autres signataires sont Van der Meulen, de Velle, Flaman, Jans, Houasse. Sa veuve lui fit, à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, élever un tombeau par Coysevox (ce n'est pas un des meilleurs ouvrages de ce sculpteur), et elle-même y fut ensevelie à côté de son mari. Suzanne Butay, femme de Charles Le Brun, mourut le 26 janvier 1699, à l'âge de soixante-treize ans.



HERCULE CONDUISANT UN CHAR.
Fragment de peinture décorative, par Nicolas Poussin.

TABLE DES GRAVURES

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

CHAPITRE XII

LES COLLABORATEURS DE LE BRUN

33

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imprimerie de l'Art. E. Ménard et J. Augry, 41, rue de la Victoire.

